

Cuadernos Hispanoamericanos

Artículos
de Juan Gelman y Bryce Echenique

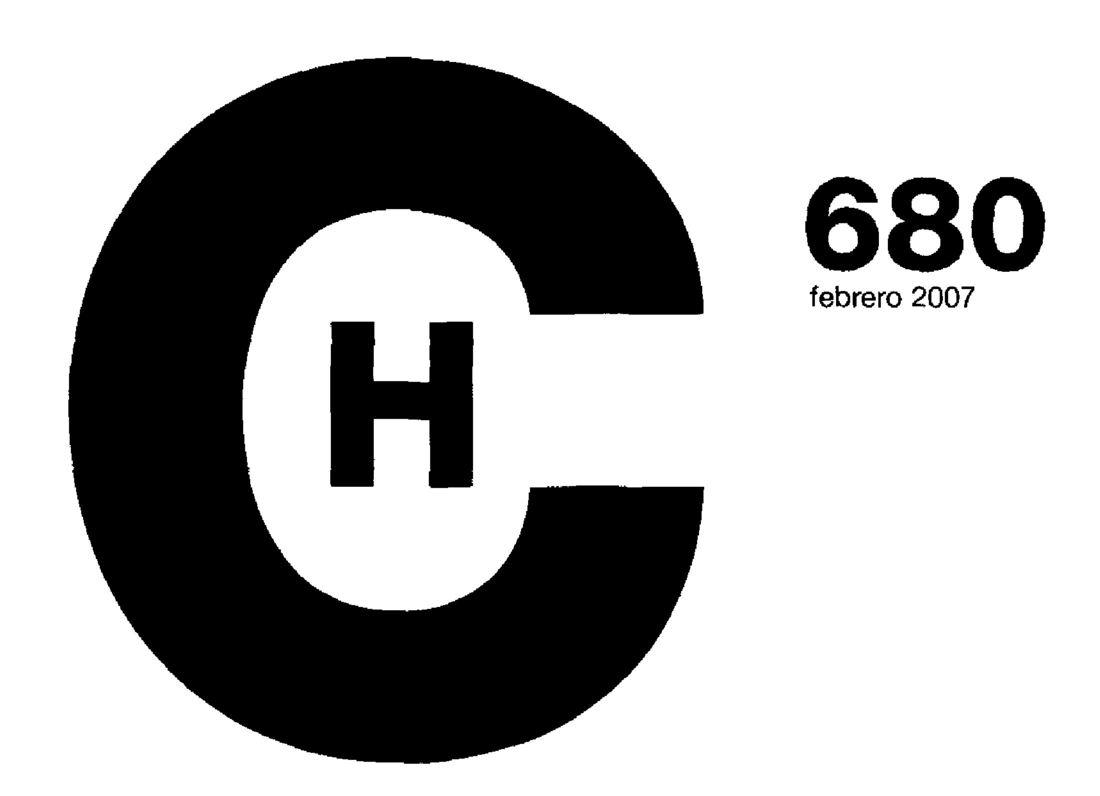
Inéditos
Ángel González, Mario Benedetti,
Luis García Montero

Antonio José Ponte
Perfil de Reinaldo Arenas

Carta de Perú
Santiago Roncagliolo

Ilustraciones de Pablo Pino

Agencia Española de Cooperación Internacional



Cuadernos Hispanoamericanos

Edita MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES Y DE COOPERACIÓN
AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall, Félix Grande y Blas Matamoro.

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno: 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/ 11 / 13. Subscripciones: 91 583 83 96
e- mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Secretaria de Redacción: Mª Antonia Jiménez

Suscripciones: Maximilano Jurado

Imprime: Solana e Hijos, A. G., S.A.
San Alfonso 26, La Fortuna, Leganés
Diseño: Cristina Vergara
Depósito Legal: M. 3875/1958 – ISSN: 0011-250 X – NIPO: 502-07-006-X
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI (Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography y en internet: www.aeci.es

680 Índice

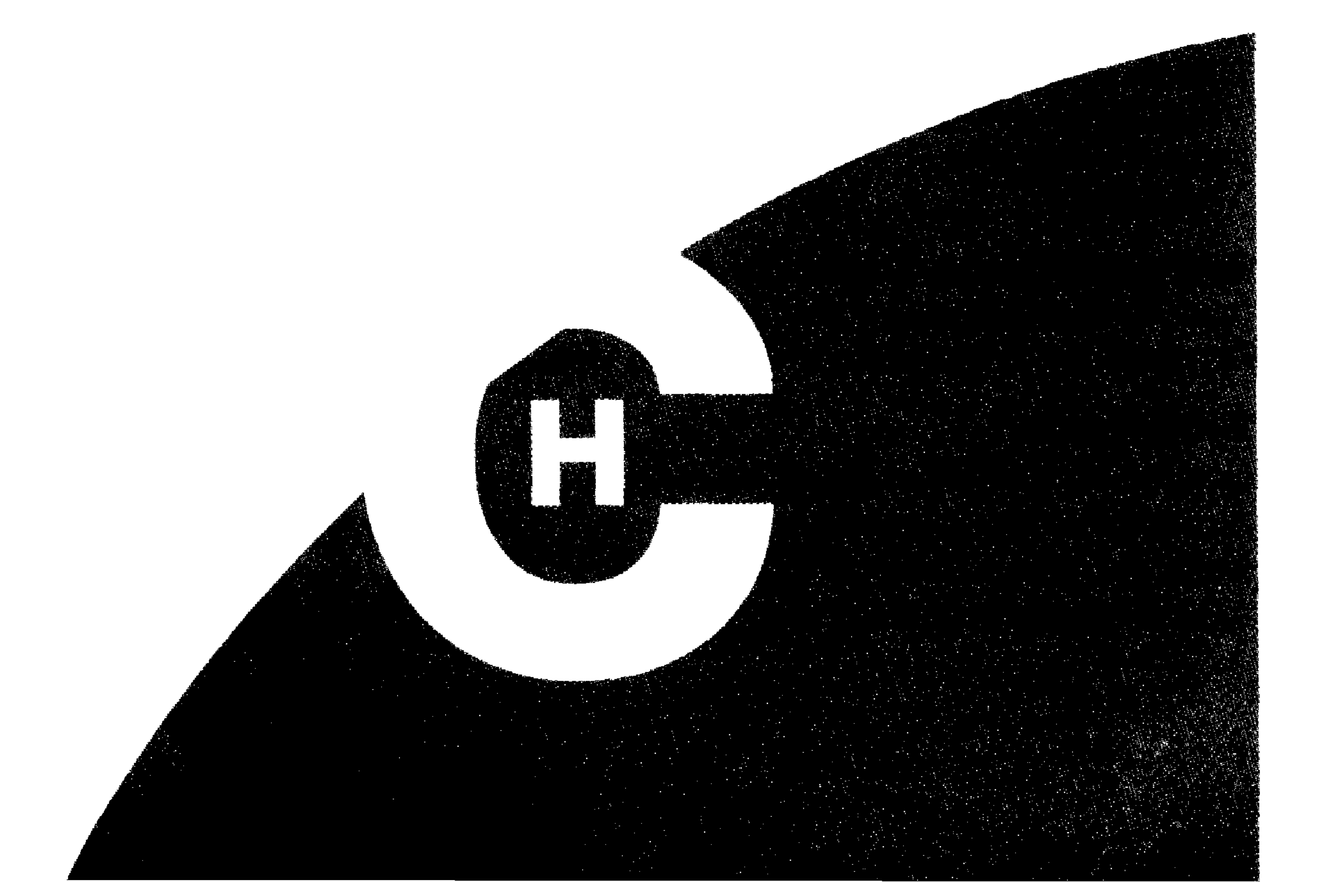
Editorial

Benjamín Prado

Con el deseo doble de inaugurar caminos inéditos y mantener viva la llama de su prestigiosa historia, *Cuadernos Hispanoamericanos* inicia en este número una nueva etapa, en la que intentará seguir siendo una ventana abierta sobre la cultura iberoamericana, un lugar de encuentro para sus principales escritores y artistas y un imán al que vayan a parar el pasado y el presente, donde se reúnan la tradición y las nuevas tendencias: todo un reto, si tenemos en cuenta que estas páginas quieren ser la casa de dos idiomas, el español y el portugués, que hablan alrededor de seiscientos millones de personas.

En un territorio tan amplio, rico, diverso y lleno de particularidades, casi todo es posible desde el punto de vista creativo, y nuestra intención es que *Cuadernos Hispanoamericanos* pueda ser una guía plural y minuciosa que ayude a los lectores a orientarse por el laberinto de la cultura, en el que, al contrario que en el resto de los laberintos de este mundo, el éxito consiste en no encontrar la salida, en volverse uno de sus habitantes.

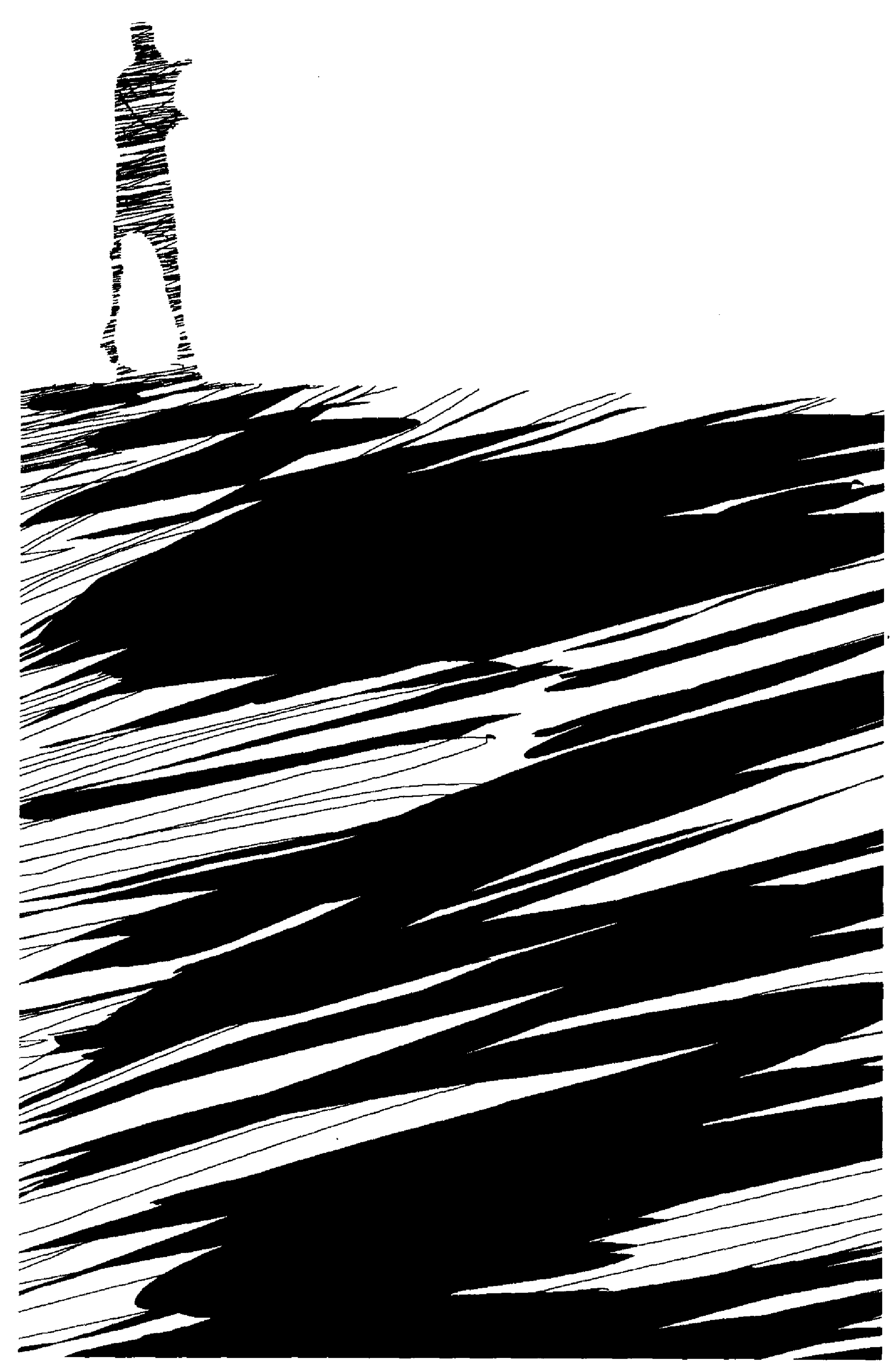
Contaremos en cada entrega de *Cuadernos Hispanoamericanos,* que como puede comprobarse ha cambiado su diseño por otro más moderno y visible, con la firma de los más importantes creadores de nuestro ámbito, que aportarán tanto sus reflexiones como sus creaciones. En este caso, por ejemplo, con textos de cuatro maestros como lo son el argentino Juan Gelman y el peruano Alfredo Bryce Echenique, que abren la revista con sendas medi-



taciones sobre la poesía y la novela, y los poetas español y uruguayo Ángel González y Mario Benedetti, que nos ofrecen una muestra de su obra en marcha.

Pero pretendemos que *Cuadernos Hispanoamericanos* de acogida a todos los géneros y las generaciones, y autores de otras edades y estilos irán sumando su opinión y sus trabajos a las diferentes secciones de la revista, que pretenden contribuir al conocimiento completo de los escritores y artistas más conocidos y también de los que ya emergen con fuerza en la actualidad, y que en algunas ocasiones han tomado prestados sus nombres de autores clásicos, desde la borgiana «El otro, el mismo», que nos desvelará aspectos secundarios, profesiones al margen o pasiones desconocidas de autores célebres, hasta «Antes de escribir», donde se irá dibujando un mapa de los inicios de algunos escritores, o «Copias del natural», que surge del título de un libro de José Manuel Caballero Bonald y quiere dar a conocer perfiles confidenciales y ángulos ocultos de diferentes personalidades. El cubano Antonio José Ponte y los españoles Luis Alberto de Cuenca, Juan Cruz y Luis Antonio de Villena se encargan en esta ocasión de esos apartados. En otra sección que inspira un epígrafe de Octavio Paz, «Generaciones y semblanzas», dialogarán en cada número de Cuadernos Hispanoamericanos un maestro y uno de sus discípulos, se definirán uno a otro y darán una muestra de lo que fue y es nuestra cultura. Y en los sucesivos «Encuentros en la Casa de América» iremos dando una información de los actos que se celebran en esa institución y habrá una entrevista a fondo con alguno de sus protagonistas, en este caso con el narrador colombiano Fernando Vallejo.

Pero también queremos abrir *Cuadernos Hispanoamericanos* a otras disciplinas, el arte, la música o el cine, y aparte de que cada número irá ilustrado por un pintor, en este caso por Pablo del Pino, también contaremos, por ejemplo, con textos de un director de cine que explique qué libro iberoamericano le gustaría convertir en una película y cómo la filmaría, como lo hace esta primera vez Inés París con un relato de Gabriel García Márquez. Finalmente, vamos a intentar acercar la revista a todos los ámbitos de la cultura iberoamericana, dándole voz también a libreros, editores, críticos y ensayistas para que analicen el porqué, el cómo y el dónde de cada fenómeno cultural. En este caso, el narrador Santiago Roncagliolo, último premio Alfaguara, nos envía una «Carta desde Perú», el editor Jesús García Sánchez explica las razones de algunos de los libros que está publicando y la dueña de la librería madrileña Rafael Alberti, Lola Larumbe de detalles de la vida de los libros en su local. Les seguirán escritores, editores y libreros de todos los países de Iberoamérica ©



De Luna. P. Pino

El oficio de escribir



La lengua: patria de muchas patrias

Juan Gelman

Juan Gelman (Buenos Aires, 1930) es autor de una extensa obra poética que comprende títulos como *Violín y otras cuestiones* (1956), *Cólera Buey* (1965), Los poemas de *Sidney West* (1969) y *La cubierta oscuridad* (1993), entre otros. Recibió el Premio Reina Sofía de poesía Iberoamericana en 2006.

Siento que todo premio es sobre todo un reconocimiento a la poesía que nace de las entrañas de la región, un reconocimiento a quienes en ella insisten en este duro quehacer, intentan expresar el centro de sus obsesiones aun sabiendo que no hay centro y todo es intemperie. En su nombre, al recibir este Premio Reina Sofia, pensé dedicarlo a quienes bien podrían hoy estar aquí y en mi lugar.

Me conmovió en particular el marco de la ceremonia. Es el de la España de hoy, la que no acepta una aventura bélica que trae al mundo zozobra y muerte, la España que rompe clausuras sociales que lastiman la intimidad de las personas, la que abriga a la cultura y abre puertas a la belleza posible de cada ser humano, la que se esfuerza por recuperar su memoria cívica porque sabe que sin pasado claro no hay futuro claro. El espíritu de un país que olvida su verdad no puede agrandar sus horizontes. Para los griegos de Pericles, el antónimo de olvido no era memoria, sino verdad.

España ha sufrido el azote brutal del terrorismo y América Latina sabe de la muerte temprana e injusta causada por otro terrorismo, el terrorismo de Estado: 80.000 muertos en El Salvador,

200.000 en Guatemala, 30.000 desaparecidos en Argentina, también en Chile y Uruguay, nos dicen que la voluntad de justicia cuesta caro en nuestros suelos. En ellos nunca fueron livianos los *Dürftiger Zeite*, esos tiempos mezquinos de los que Hölderlin habló. Y menos ahora, cuando el neoliberalismo imperante ensancha impune la brecha entre ricos y pobres y la miseria es el único plato que a millones de latinoamericanos se les sirve cada día. Sin embargo, la poesía sigue viva, es un tirar contra la muerte, su mera existencia resiste el envilecimiento de lo humano «en edad tan detestable como es ésta en que vivimos», que dijera don Alonso. ¿Tiene entonces la poesía que mirar cara a cara la pérdida cada vez perdida, no para hacer de ella una repetición, sino para buscar en ella algún poder afirmativo, algo que vuelva distinta a la repetición?

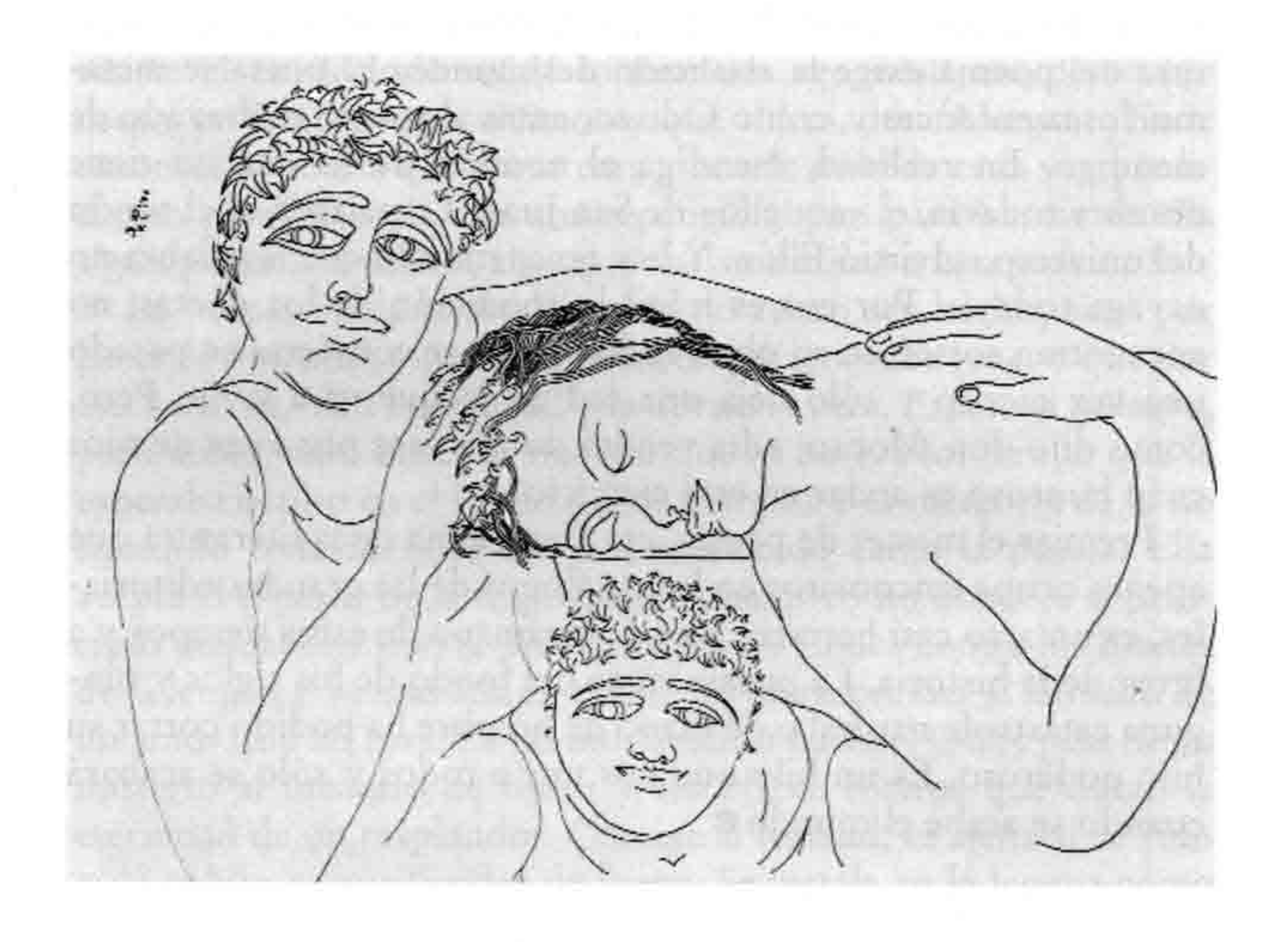
La poesía habla al ser humano no como ser hecho, sino por hacer, le descubre espacios interiores que ignoraba tener y que por eso no tenía. Va a la realidad y la devuelve otra. Espera el milagro, pero sobre todo busca la materia que lo hace. Nombra lo que la esperaba oculto en el fondo de los tiempos y es memoria de lo no sucedido todavía. Sólo en lo desconocido canta la poesía. Ella acepta el espesor de la tragedia humana, pero no obedece al principio de realidad sino al orden del deseo. Choca contra los límites de la lengua y va más allá en el intento de responder al llamado de un amor que no cesa. Es un movimiento hacia el Otro, pasa de su misterio al misterio de todos y les ofrece rostros que duran la eternidad de un resplandor. Corrige la fealdad, es ajena al cálculo y da cobijo en sus tiendas de fuego. Se instala en la lengua como cuerpo y no la deja dormir.

La lengua es la patria de muchas patrias, la infancia, el hogar, una manera de ver el mundo, de hablar con él, y es una dicha grande para mí haber nacido en castellano. «Claro y límpido raudal/es la lengua que yo adoro,/la lengua de versos de oro/y de vibración marcial./Es dúctil como el metal/y rica como el tesoro/que dejó Boabdil el Moro/allá en su Alhambra oriental». Bien quisiera haber escrito yo estos versos del poeta argentino Leopoldo Díaz Vélez. El castellano es una lengua en estado germinal. Los indígenas de Guatemala, o de Chiapas, para bregar contra un racismo ominoso, abandonaron su encierro de cinco siglos en el maya, el quiché, el tzotzil, frágil defensa contra el conquistador de ayer y

el de hoy, y su irrupción en el castellano «blanco» trae expresiones y giros sintácticos que ensanchan su latitud. Nuestra lengua crece y crece. La palabra es moneda que corre de mano en mano, decía Mallarmé, y cada mano le agrega su calor, construye sus errancias.

Paul Valéry afirmó que un poema no se termina, se abandona, y de esto se hizo eco Octavio Paz. Creo lo contrario: el poema abandona al poeta en el desierto de su deseo no saciado. La escritura del poema exige la abolición del mundo. El poeta se metamorfosea entonces y, como Odiseo, entra al poema disfrazado de mendigo. En realidad, mendiga el nombre de lo que no tiene nombre todavía, el «aquello» de San Juan. La palabra es el timón del universo, advirtió Filón. Y hay tanto mundo que la palabra no navega todavía. Por eso es frágil la condición de los poetas, no encuentran sostén en su obra, todo poema se convierte en pasado una vez escrito y sólo deja una sed de lo que va a venir. Pero, como dijo don Alonso, «día vendrá donde veas por vista de ojos cuán honroso es andar en este ejercicio».

Premiar el mester de poesía, esa Cenicienta de la literatura que apenas ocupa rinconcitos en los catálogos de las grandes editoriales, es un acto casi heroico. Va a contramano de estos tiempos y a favor de la historia. La poesía viene del fondo de los siglos y ninguna catástrofe natural o de mano de hombre ha podido cortar su hilo poderoso. Es un hilo que nos une a todos y sólo se acabará cuando se acabe el mundo ©



Dioses menores. P. Pino

Una actitud ante la literatura y el arte

Alfredo Bryce Echenique

EL NOVELISTA PERUANO BRYCE ECHENIQUE REFLEXIONA EN ESTA SECCIÓN SOBRE EL OFICIO DE ESCRIBIR, EN PRIMERA PERSONA: SU PROPIO TALLER Y SU VÍNCULO CON EL MUNDO.

Como ante tantas otras preocupaciones de mi vida, creo haber adoptado una actitud dual ante la literatura y el arte. Y ello porque así ha sucedido también en mi vida. En efecto, a veces he sentido que la literatura es una fiesta en mi existencia, un gran placer, un goce intensamente alegre y hasta una necesidad fisiológica. Y sin embargo a veces he sentido con tristeza que escribimos para poner en nuestros libros aquello que no hemos logrado poner en nuestra vida. Pavese dice en su diario que la poesía nace de una carencia, de una privación, y lo prueba refiriéndose a un hecho muy cierto: la poesía griega sobre los héroes se escribe cuando los epígonos fueron expulsados de la patria que contenía la tumba de los héroes.

Detesto sin embargo aquella posición que afirma que el arte puede nacer de un refugio de la vida en sí, o de una derrota sufrida en manos de la vida. Tales concepciones merecen mi desprecio a dos niveles. En primer lugar me opongo a aquella actitud que pretende utilizar la vida únicamente en función del arte, es decir, a servirse de la experiencia y del vivir entre la gente únicamente para nuestra creación. Para mí, el artista que hace esto es un monstruo, una especie de monstruo viviente. Por otro lado, me opongo también a la concepción «del arte por el arte», y en este sentido mantengo una actitud crítica ante una frase muy reveladora del temperamento de Flaubert. Decía este autor extraordinario:

«Describirás el vino, el amor, a las mujeres y hasta a la gloria con la condición de que nunca seas un borracho, ni un amante, ni un esposo, ni un héroe», aunque tal vez haya algo de injusticia en esta crítica a la insistencia con que Flaubert se refirió siempre al distanciamiento como elemento necesario de la creación artística. Pero en fin, si nos encerramos en nuestro escritorio, dejamos inmediatamente de ocuparnos de la vida; nos estaremos ocupando únicamente de una imagen, de un fantasma de la vida. Ahora bien, si por un lado me niego a llegar a los extremos de Renan, cuando dijo que «había trabajado demasiado y no había vivido lo suficiente», por otro me niego a caer en los extremos de aquellos escritores que algún día se arrepienten de «haber vivido demasiado y no haber escrito lo suficiente». Mi ideal parece mucho más sencillo, aunque es cierto que en la práctica resulta mucho más difícil: se trata únicamente de vivir una vida intensa que me permita acumular un máximo de vivencias y de escritura.

Pero aquí surge un nuevo problema: el de una relación más general entre el arte y la vida. ¿Cuál es esta relación y cómo debe darse? Enfatizo el desorden y la falta de construcción y de estructura de la vida. La vida es como el cuarto de un niño antes de que su mamá lo arregle. Todo está en desorden y algunos juguetes rotos y el niño a veces llorando y a veces riendo sin que se sepa bien por qué. La vida es desordenada, inesperada, infinitamente sorpresiva; en pocas palabras, la vida es un desconcertante cóctel de oposiciones. Frente a ella, el arte tiende al orden y es casi siempre todo orden, todo organización de materiales de trabajo. Esto da lugar a dos resultados muy diferentes. Cuantitativamente, es imposible que el arte logre dar cuenta detallada de la vida, o sea que sólo logra darnos cuenta de algo que es menos que la vida misma. Sin embargo, cualitativamente, debido a la elección, decantación y concentración que requiere, el arte logra reproducir una especie de fibra interior, de fibra íntima de la experiencia humana. El arte puede, en cierta medida, refinar la espesura del desorden de la vida. Creo, pues, que el arte es como una quintaesencia de la vida, que decanta todo lo que en ella hay de sorpresivo, casi me atrevería a decir de desperdicio, para presentarla en forma purificada.

Pero tampoco esto resulta una solución al problema de la incapacidad del arte para abarcar enteramente la plenitud de la experiencia humana, su descomunal inmensidad. Surge aquí en los escritores la necesidad de utilizar diversas técnicas literarias, pues sólo esas técnicas les permiten dar la impresión de que está reproduciendo genuinamente la experiencia infinitamente renovable de una vida. Y en este sentido, en el sentido de que el artista recurre cada día más a más técnicas novedosas, pienso que sólo a través de una serie de «trampas y estafas» logra darnos la impresión de haber disecado la vida toda en un libro.

Creo que en esta visión de las cosas y el conflicto inherente que existe entre el arte y la vida, hay algo original, aunque peligroso, en mi posición. Y en particular en mi posición acerca del escritor entre las muchas vocaciones artísticas. Tal vez esto coloree en algo mi obra, pero lo cierto es que a veces me ha llevado a malentendidos con los críticos. Ello se debe a que los críticos, y a mí mismo cuando hablo con espíritu crítico sobre otras obras literarias, nos interesa encontrar una estructura clara, un orden vital, ninguna digresión; en pocas palabras, ningún desorden vital y, en menos palabras, la menor cantidad de vida posible. Y por ello me atrevo a decir ahora que creo que, debido a estos elementos de elección, reducción, orden y estructura, el arte es en cierto sentido una actividad contra natura y, lo que es más, una actividad monstruosa. El escritor resulta para mí un amante del artificio y un monstruo, al mismo tiempo. El escritor es esencialmente un monstruo sofisticado. Es también una especie de vampiro que viola y chupa la sangre de los seres que va encontrando en su camino, puesto que todo lo que ha observado lo utilizará tarde o temprano en sus libros. El escritor fiel a su vocación llega a ser de esta manera un inmoral. Y cuanto más sofisticado, cuanto más fiel a su profesión más inmoral todavía.

Al igual que Flaubert, se sentirá siempre atraído por el mal, por el sufrimiento, por las cosas despreciables y viles, y todo ello en la medida en que pueda resultarle útil para sus libros, es decir en la medida en que esas cosas contengan para él posibilidades estéticas aprovechables en sus libros, en la medida en que sean un material utilizable. Además, y esto es algo fundamental, el artista es inevi-

tablemente poseedor da una suerte de «don», de algo que en inglés (el término pertenece al campo de la psicología) se llama *empathy*. Esta cualidad (o defecto monstruoso, da lo mismo en este caso), consiste en atribuirle una emoción a la causa externa que la estimula, y puede resultar esencial para una exitosa labor de creación literaria, ya que empuja al escritor a identificarse con el ángel y con el demonio, con la víctima y con el verdugo, es decir con aquellos personajes de su obra que más admira y que más detesta. Con ello le dará vida a sus libros, con ello romperá con la pobreza de todo maniqueísmo, con ello enriquecerla la vida que late en sus obras.

¿Pero qué pasa con esta manera de ser, con esta facultad tan particular en el artista? Ocurre que facilita sus convicciones morales a fuerza de ser puesta en uso. En este sentido, ya no me cabe la menor duda de que la moral del escritor, en tanto que escritor, coincide pocas veces con la moral pública, o en todo caso con la moral del público. Balzac meditó y escribió mucho sobre este tema, sobre la facultad que encuentra todo escritor para lograr un equilibrio entre las exigencias morales de su talento y aquellas de su carácter en tanto que hombre común y corriente.

Por ello, en cierta medida, el escritor es un solitario inevitablemente mezclado a la vida, pero que tiende siempre a situarse al margen de ella. Vive entre los hombres pero con una actitud sesgada, oblicua, una actitud que lo predispone siempre a salirse de lo inmediato, a huir de ello, para tender hacía lo intemporal. Y en la medida en que la palabra clásico quiero decir algo, creo que todos los grandes artistas presentan un elemento clásico en sus obras.

Dicho esto, creo que nadie se sorprenderá de que ahora, además de solitario, afirme que el escritor es también, y básicamente, un egoísta. No recuerdo cuál fue el escritor que se me asinceró una tarde y me dijo que si no hubiera sido el más grande de los egoístas jamás hubiese escrito sus libros. En fin, sí recuerdo quién era ese escritor, pero no es este el momento para andar traicionando las asinceradas de la gente solitaria y sus confesiones en los gardelianos cafés donde van los hombres que tienen perdida la fe. Me decía aquel tierno y solitario vampiro que el escritor no puede permitirse el lujo del altruismo y que por ningún motivo del mundo podía verse envuelto en emociones, ni siquiera en amores, es decir en las emociones y los amores que pretendía utilizar luego

en la creación de una obra de arte. ¿Y ello por qué? Porque el escritor que hay en un hombre se traga al hombre, porque el escritor se traga al hombre, y nace inmediatamente el egoísta, surge inevitablemente el egoísmo. Debo decir que este no es mi caso, aunque también debo decir que ha veces ha sido también mi caso, pero con su variante personal, porque yo siempre he sido dócil, obediente, poco agresivo, y excesivamente sentimental.

Pero volvamos a lo más general. El egoísmo se convierte en algo inevitable, porque el artista serio tiene que creer en la importancia de su arte. Pienso, francamente, que es parte de la dignidad de un escritor el creer que lo que escribe es importante y el escribir como si sus libros estuviesen destinados a perdurar. Y también por esto, por la posibilidad que tiene cualquier artista de convertirse en lo que se llama «un inmortal», es que me he negado a concebir su destino en términos trágicos.

Me he referido anteriormente a mi predisposición al conflicto y la contradicción. Creo que debo extenderme un poco más sobre este punto pues en pocas palabras no me es posible explicar en qué consiste esta predisposición. Se trata más o menos de lo siguiente: por un lado, he hecho hincapié en aquello de que el arte puede y debe distorsionar la moral pública y, por otro, no puedo negar que, llegado el momento de escribir, me he guiado mayormente o, mejor dicho, he seguido los requerimientos de mi vida personal, de mi vida privada, y no los de mi escritura. Ello podría explicarse por el interés que pongo siempre en la simbiosis, pero no es así. Creo que lo que logro hacer y lo que explica la forma en que resuelvo esta contradicción es el puente que trazan los elementos profundamente personales que están en tantas páginas de lo que he escrito. Y no estoy hablando aquí de una tendencia hacia lo autobiográfico. Estoy hablando de un estilo que se ha ido adecuando poco a poco, por una necesidad interior, al desorden de la vida, sin que por ello pretenda ser aquel autor que ha metido la vida en un libro, ni mucho menos aquél que ha alcanzado el ideal de Mallarmé de que toda la vida se acabara en un libro que la abarque toda. Más me interesa el ideal de Cortázar de que un libro termine en la vida, ese ideal intuitivo e ilógico de llegar a redactar algún día la vida misma como si se tratara de un libro. He comparado los libros y artículos que he escrito, las charlas que he dado,

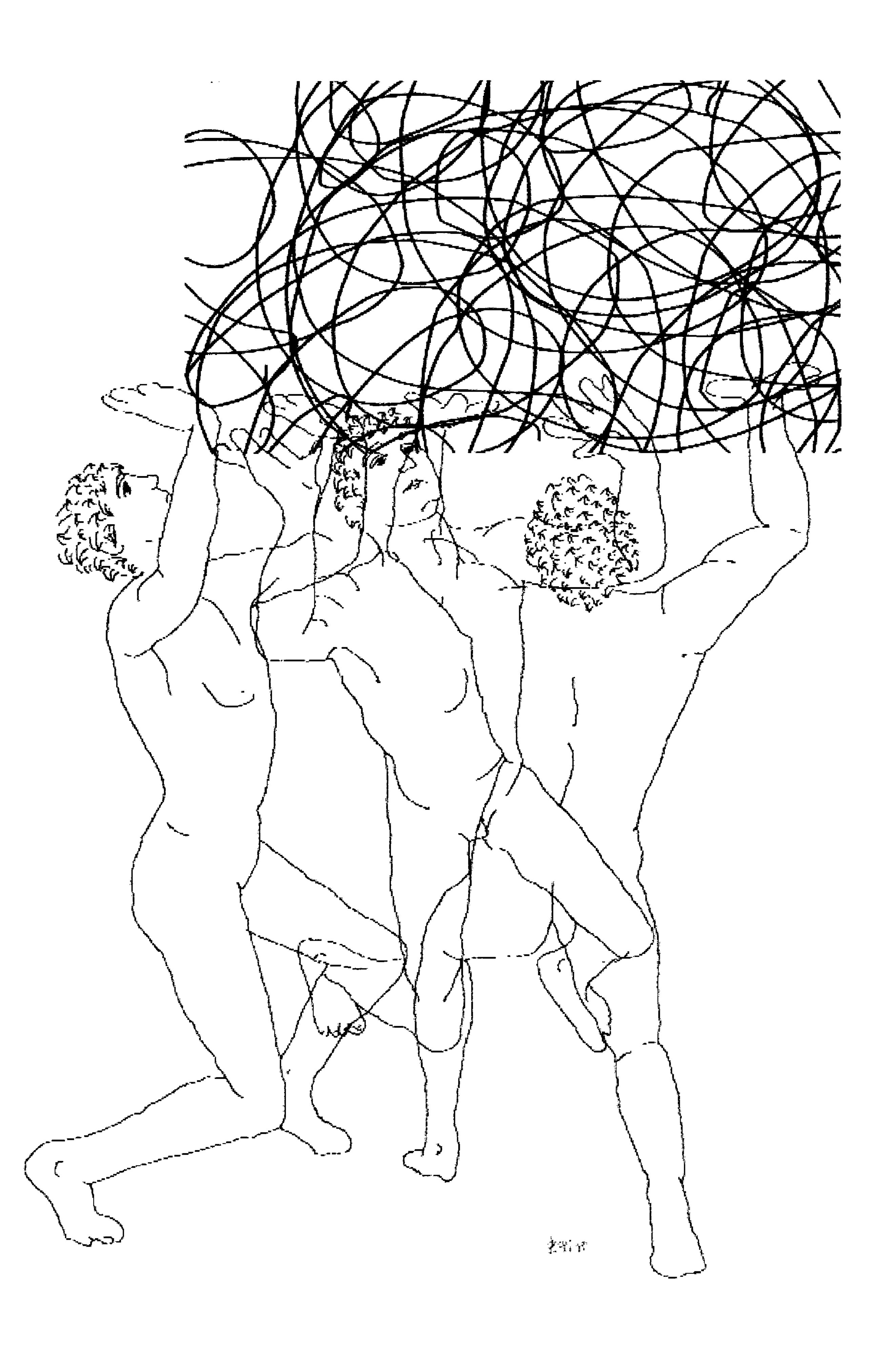
las clases que he dictado: en el fondo se parecen enormemente, por haber sido trabajadas más con los nervios que con la inteligencia, más por caminos intuitivos e irracionales que por logros culturales. Por eso es que no puedo identificarme profundamente con las obras que son únicamente inteligentes o imaginativas.

No hay, en este sentido, contradicción, ni siquiera aparente entre mi oposición al arte puramente intelectual o imaginativo y mi implícita aprobación de una escritura personal. Y así creo que resuelvo día a día las contradicciones anteriormente mencionadas. Es decir, las resuelvo como tantos otros artistas porque me declaro responsable único de mis escritos y, lo que es más, responsable único ante mí mismo como hombre común y corriente. Mis libros no son un obsequio ni un tributo a un público que gusta de lo que escribo. Hay artistas que producen sus obras como quien se quita el saco para ponerlo sobre un charco de agua por el que va a pasar una linda señorita. Yo me quito el saco únicamente cuando hace calor. Me refiero a cuando escribo, claro está. En lo demás soy como los demás. Y peor todavía, porque a veces me gustaría quitarme el saco varias veces al mismo tiempo, con mucha emoción al mismo tiempo, también. Pero volviendo a la escritura, tras haber recuperado todos mis sacos, debo decir que prefiero dar un libro como un árbol da su fruto, y ello sobre todo cuando escribir se convierte para mí en una fiesta personal y en una necesidad fisiológica, casi como un sedativo, muy análogo al acto de amor. Escribir me ha salvado de más de una crisis, aunque luego me haya metido en otra peor. Eso qué importa.

Sé que esta lealtad a mí mismo y esta aparente falta de interés por las exigencias del público ha motivado que alguna gente me considere un irresponsable. Lo sería, tal vez, si no aceptara las ocasiones, como ésta, de explicarme. ¿Por qué no soy irresponsable? ¿Por qué he dicho que la falta de interés del público es sólo un problema aparente? Porque creo que el escritor, tal como lo he venido describiendo, y en particular el escritor que soy yo, sólo puede serle leal y fiel al público y a la crítica cuando es leal y fiel a su propio temperamento. Esta lealtad y fidelidad a mí mismo, a mis dudas y contradicciones, es para mí la más grande prueba de respeto que puedo mostrarle al público y a la crítica.

Ahora bien, me preguntarán ustedes en que consiste esta lealtad a mí mismo. Voy a explicarlo muy claramente. Significa, por ejemplo, no tomar partido en asuntos que aún no he estudiado a fondo, en asuntos que he dejado de lado por simple fruto del azar o por la validísima razón de que no le interesan a la perdona que soy. Porque nadie podrá jamás hablar de algo que no le interesa, con sinceridad, aunque haya agotado todos los libros que tratan de ese tema. Consiste también esta fidelidad en no dárselas de enterado en asuntos sobre los cuales vacilamos. Consiste además no un intentar guiar a nadie por senderos que aún no hemos recorrido o hacía objetivos que aún no todavía claros para uno mismo. Esta lealtad a sí mismo es respeto es respeto por el público y abarca, creo, todos los derechos de un escritor ante el público y la crítica.

Y esto me lleva al punto final. Es decir, a las obligaciones que tienen el público y la crítica ante un escritor. ¿Cuáles son? En primer lugar, acordarle el derecho a ignorar aquellos asuntos que no interesan a su yo profundo. En segundo lugar, no obligarlo a parecerse en un libro nuevo al escritor que fue en un libro anterior, puesto que si ha dejado de sentir y de pensar como antes, y sigue escribiendo igual, será obligatoriamente un escritor y un hombre que miente. En tercer lugar, no hacerlo sentirse impotente para la literatura y no creer tampoco que lo es porque está encerrado en sí mismo o porque está disfrutando de la vida en vez de estar escribiendo. En cuarto lugar no pensar que se ha convertido en un hombre desagradable porque nos sorprende con un libro totalmente diferente al que nos gustó la vez pasada, o porque nos suelta una inesperada puya. En quinto lugar, darle la libertad de guardar silencio cuando ignora un asunto. En resumidas cuentas, darle la libertad de seguir sus propios senderos porque son los únicos viables o correctos para él. Y creo que de esta manera, habiendo cumplido el público y la crítica con sus obligaciones, y también el escritor con las suyas, el vampiro inmoral del que hablé se habrá convertido en un hombre honesto, y el sofisticado mentiroso en un hombre que sólo dice la verdad, como decía Cocteau, y el escritor, venga de donde venga, en un hombre bueno, en el buen sentido de la palabra, como decía Antonio Machado ©




Mesa
revuelta

Manuel Mujica Láinez y sus laberintos

Luis Antonio de Villena

MUCHOS ESCRITORES HAN DESARROLLADO –CON DEDICACIÓN O LIGEREZA– UNA O VARIAS FACETAS ADEMÁS DE LA LITERARIA (CARPENTIER, COCTEAU, ETC.). LUIS ANTONIO DE VILLENA NOS DESCUBRE AL MUJICA LÁINEZ DIBUJANTE.

Supongo que como a muchos escritores (y aún más a los que tienen en buena estima el término «artista») a Manuel Mujica Láinez –él acentuaba así sus apellidos, aunque ya le advirtió el gran erudito Rafael Lapesa que esos acentos no eran así, al novelista le encantaba decir, «me cuenta Lapesa que tengo los acentos equivocados– digo que a Manucho Mujica Láinez, le encantaba el arte y especialmente la pintura, de la que sabía muchísimo. Pero cuando le conocí (en un viaje suyo a Madrid en 1974) yo no tenía ni idea aún de que la practicara. ¿No bastaba la culta y refinada suntuosidad de *Bomarzo*? ¿El misterioso encanto semioscuro de *Los ídolos*? El amigo joven con el que vino en aquel viaje usó por casualidad uno de aquellos días un precioso pañuelo para el cuello, un *foulard* en seda cruda, cuyo dibujo era un intrincado laberinto de ramas y hojas, a lo largo del cual (en paralelo) se desarrollaba un texto manuscrito: reconocí la inconfundible letra d'annunziana de Manucho. Claudio me mostró el pañuelo, y leí el bonito poema de amor que se enredaba en el ramaje...

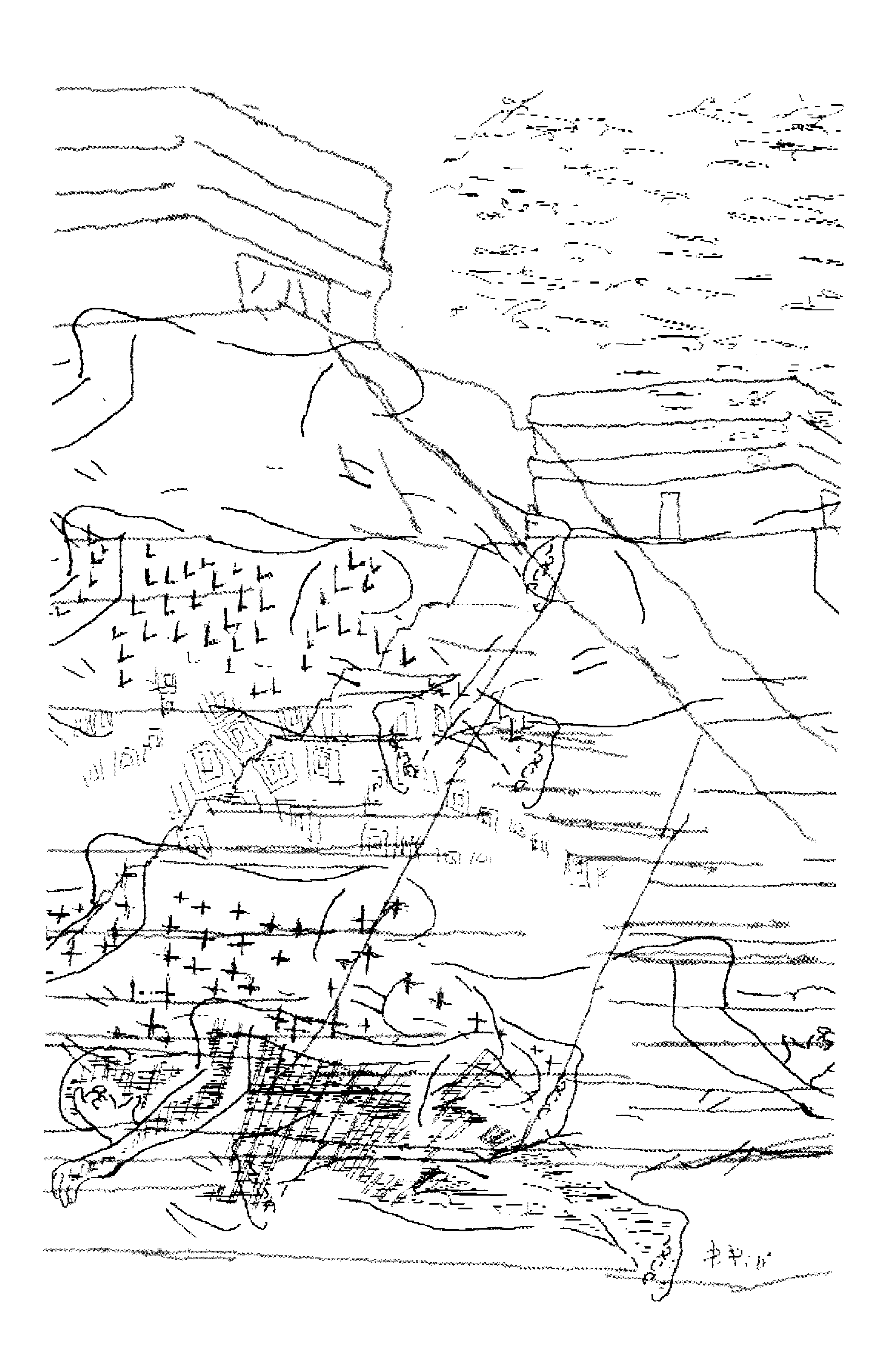
Entonces Mujica me contó que además de ocasional crítico de arte en el diario *La Nación* (y creo que nunca recogió esas crónicas en libro) él era un pintor frustrado que por temporadas se entretenía haciendo dibujos coloreados que llamó «muy naïves»,

como este que (otro amigo) estampó en seda antigua haciendo una serie de pañuelos, como el que teníamos delante. Era el último que le quedaba –añadió– y por eso se lo había regalado a Claudio.

Cuando nos despedimos (aquella primera vez) mediando enero de 1975, Manucho me regaló un dibujo que hizo para mí en esos días. Es un ingenuo y divertido león, que en una pata sostiene una gran margarita. Un sol grande preside. Todo ingenuo, claro, pero muy vivo y preciso. Otra vez (tres años después) rehizo para mí el laberinto del pañuelo, en su casa de Cruz Chica en la Córdoba argentina, adonde me había invitado. Esa obra (la original) pertenecía a la exposición que hizo en 1966 en Buenos Aires, ya no recuerdo el nombre de la galería, bajo el título de *Laberintos*. Ramajes con flores o torres de iglesias, o máscaras y flores, o un *collage* cuyo centro es la cara central del Sacro Bosque de los Monstruos en Bomarzo, se entrelazan con breves textos manuscritos. Dice así uno de ellos (el dibujo es un árbol muy geométrico, con sol y luna a cada lado, pero cuyas ramas se vuelven guante y manos): «El cuerpo se me estira en manos y manos, cuando pienso en ti, Amor Mío. Todo mi cuerpo es entonces como un arco tendido, con flechas cuyas puntas se abren como cinco dedos.» Junto al inicio de la escritura que ondula entre el ramaje de la copa, va la firma del autor y la fecha, 1966. «Ave Caesar», el rostro de perfil de un grueso emperador romano coronado de laurel, es el único de los dibujos sin texto caligrafiado, porque la ornamental letra de Manucho es también parte del cuadro.

Sé que Manucho dibujó más y expuso otra vez en alguna pequeña galería. Pero son los *Laberintos* de 1966 los que marcaron su estilo y muy singular arte. No hace mucho un librito (con estuche y reproducciones en color, el color es muy importante en estos dibujos) recogió buena parte de aquella exposición: *Luminosa espiritualidad*. Texto y dibujos Manuel Mujica Lainez (sic). Prólogo Guillermo Whitelow. Fundación Alon para las Artes, Buenos Aires, 2004. El libro –en estupendo papel– es ya una pequeña joya. Debió salir al cumplirse los veinte años de la muerte de Mujica Láinez (en abril de 1984, con 73 años) y el prologuista es un poeta poco o nada conocido en España, antiguo íntimo amigo de Manucho, con quien visitó por vez primera Bomar-

zo en 1958, y al que (junto al pintor Miguel Ocampo) está dedicada la gran novela, editada en 1962, y que tanto éxito tuvo. *Bomarzo* y *Rayuela* compartieron algún gran premio internacional al año siguiente, y Cortázar –con quien Manucho se llevaba muy bien– le propuso editar juntos ambos novelones con el título (a elegir) de *Boyuela* o *Ramarzo*. A Mujica le divirtió el proyecto. Por cierto, el altísimo Cortázar (física y literariamente) también dibujó algún rato ©



Tras las huellas de Borges

Luis Alberto de Cuenca

Literatura y viaje, dos términos difícilmente separables. El poeta y filólogo Luis Alberto de Cuenca nos cuenta una visita a Buenos Aires bajo la sombra de Borges.

La última vez que estuve en Buenos Aires fue en marzo de 2005, invitado por mis amigos Hebe y Alberto y Alejandro Roemmers, que habían preparado meticulosamente el viaje para que todo saliera bien, incluyendo deliciosos desplazamientos a Punta del Este, la serranía de Córdoba y el Neuquén. Me acompañaba Alicia, que aún no conocía Argentina y que se llevó la mejor de las impresiones acerca del país. Los días que pasamos en la capital nos hospedábamos en la zona del famoso cementerio de La Recoleta, en el hotel Alvear, a un centenar de metros de la casa de Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, rodeados de gente paseando con perros bien educados y de esa vegetación inconfundible que lo ubica a uno en América, por mucho que el trazado de las calles y el cosmopolitismo de los porteños haga pensar que uno se encuentra en el continente europeo, a caballo entre Londres y París.

Que Buenos Aires es la ciudad de Borges, por excelencia y por antonomasia, es tan evidente como que «ese cielo azul que todos vemos / ni es cielo ni es azul», que dijera uno de los hermanos Argensola, o como que las zanahorias y las bombonas de butano son de color naranja, o como que un maldito ballestero acabó cargándose al avecilla que distraía los obligatorios ocios del prisionero. Borges vivió en Buenos Aires la mayor parte de su vida, y fue en esa ciudad donde desarrolló su portentosa imaginación literaria, donde leyó su primer *Quijote* (naturalmente en inglés), donde se enamoró

por primera y por última vez, donde dirigió la Biblioteca Nacional (que entonces estaba situada en la calle México), donde transcurre la inmensa mayoría de su anecdotario personal. Cierto es que la helvética Ginebra lo acogió en la crucial etapa de su adolescencia, cuando se forjan los escasos mitos que llevamos siempre a la mano durante el resto de nuestras vidas, y real es también que murió y fue enterrado en la ciudad de Calvino y de Rousseau, no lejos de Villa Diodati, el lugar mágico a orillas del Leman donde surgió la posibilidad de que Mary W. Shelley alumbrara al hombre artificial después de una velada memorable. Pero del mismo modo que no podemos imaginar a Ariosto sin Ferrara ni a Galdós sin Madrid, nos es prácticamente imposible evocar el perfil de Borges sin la geografía porteña, que le dio cobijo espacial, y hasta espiritual, durante tantos años de su larga vida, desde la infancia en que el niño-dios Georgie reinaba sobre el mundo hasta la senectud, tan alabada por Cicerón y tan provechosa en el caso del autor de *Ficciones*, pues no conozco una vejez tan fértil y fructífera como la suya.

El hecho es que Alicia y yo nos dispusimos a transitar por Buenos Aires como si Borges estuviese vivo, y conseguimos verlo encaramado al árbol de la sabiduría en un jardín de Palermo, y merendando en la Richmond de la calle Florida, no lejos de la calle Maipú, y conversando con sus alumnos en cualquier esquina del centro sobre la importancia de las *kenningar* en el *Hildebrandslied*. La ciudad de Buenos Aires debería sustituir su sistema de señalización viaria por uno alternativo que indicara los accesos a los mil y un *loci sacri* que jalonan la biografía porteña de Borges, sus diferentes casas, los cafés donde se reunía con sus amigos, las calles por las que pasaba rumbo a tareas laborales o festejos sociales, las infinitas huellas de ese *fervor* transeúnte que siempre experimentó en relación con su ciudad natal y que no decayó jamás a lo largo de su existencia.

Lo de menos sería el hecho de que esas indicaciones callejeras condujeran a lugares de tradición borgiana fehaciente o que nos transportaran a rincones imposibles desde el punto de vista de la lógica, a la manera de los figurados por Escher. Borges se formó con Heráclito, el filósofo presocrático que defendía el movimiento perpetuo, ese *panta rhei* que resuena en nuestros oídos como el

murmullo de una fuente eterna, como el estrépito del océano al derramarse por el precipicio donde la tierra firme se acababa y no había universo allá afuera y nuestro mundo no era redondo. «Bien y Mal son una sola cosa». «El camino hacia arriba y hacia abajo es el mismo.» De ahí que la excursión por Buenos Aires más indicada para rastrear las huellas de Borges no va asociada a criterios de verdad histórico-biográfica, sino a las nebulosos e imprecisos ordenamientos por los que se rigen los sueños.

Por eso cuando Alicia y yo, hace casi dos años, discurríamos por Buenos Aires con nuestros amigos argentinos *à la recherche* de Borges, lo hacíamos con el manual de interpretación de los sueños de Freud debajo del brazo, por si había avenidas que condujesen a la delgadísima línea que separa lo posible de lo imposible, por si había caminos de cuchilleros o autopistas de padres de la patria que nos llevasen a la isla del doctor Moreau de H. G. Wells, o a la isla de los muertos de Böcklin, o a la isla del tesoro de Stevenson, que es en ese tipo de sitios donde el autor de *El oro de los tigres* tiene su casa múltiple y fluyente, donde uno puede conversar con él a cualquier hora del día o de la noche, porque allí día y noche no se suceden, sino que se limitan a *suceder*, lo que resulta más gratificante



El pudor de Ángel

Luis García Montero

La Literatura es, entre otras cosas, diálogo. En esta sección, dos poetas de distintas generaciones dialogan sobre sus gustos al tiempo que nos dejan una semblanza mutua.

Ángel González suele opinar con los ojos. Cuando quiere subrayar algo, abre un poco los ojos con una inteligente complicidad interior, inclina la cabeza con suavidad y se apoya en una sonrisa discreta. Luego suele dejar que la situación pase, y mira la vida como quien observa pasar los barcos por la bocana de un puerto. Ángel González se comporta con la paciencia ajustada de los profesionales de la vida, con el silencio disciplinado de la conspiración. Los gritos y las representaciones espectaculares son propias de los que disparan con una pólvora que no muerde, y –sobre todo– de los que se sienten a salvo, de los que nunca han sufrido la mordedura rabiosa de la vida. Cuando se camina por la primera línea de fuego, más vale mantenerse despierto, cuidar la cabeza y conocer los refugios. La lucidez, la ironía y el pudor son refugios del poeta que habla en voz baja para decir las cosas importantes, unas cuantas palabras verdaderas.

El mejor perfil biográfico y literario de Ángel se debe al propio Ángel. En la presentación de *Palabra sobre palabra* (1977), con pocas frases y la contundencia tímida de un superviviente, el poeta explicó de qué modo su personaje biográfico y su personaje literario acabaron firmando un pacto de hermandad y prudencia. Primero recordó la historia que dejaba a sus espaldas: «El escenario y el tiempo que corresponden a mi vida me hicieron testigo –antes que actor– de innumerables acontecimientos violentos: revolución, guerra civil, dictaduras. Sin salir de la infancia, en muy pocos años, me convertí, de súbdito de un rey, en ciudadano de

una república y, finalmente, en objeto de una tiranía. Regreso, casi viejo, a los orígenes, súbdito de nuevo de la misma Corona». Y después de los recuerdos, el estilo poético. La palabra aparece elaborada por la propia experiencia de la vida: «Larga y prematuramente adiestrado en el ejercicio de la paciencia y en la cuidadosa restauración de ilusiones sistemáticamente pisoteadas, me acostumbré muy pronto a quejarme en voz baja, a maldecir para mis adentros, y a hablar ambiguamente, poco y siempre de otras cosas; es decir, al uso de la ironía, de la metáfora, de la metonimia y de la reticencia. Si acabé escribiendo poesía fue, antes que por otras razones, para aprovechar las modestas habilidades adquiridas por el mero hecho de vivir». Y, desde luego, por la mera voluntad de sobrevivir.

Cuando el poeta Ángel González escribe, responde a la experiencia histórica de un niño que vivió por dentro las ilusiones republicanas, y que comprobó cómo su madre llevaba razón al temer las guerras. El niño comprendía el miedo a las tormentas, a los accidentes o a los incendios. La guerra parecía una maldición lejana, muy separada de su vida infantil, hasta que una revolución y una guerra civil pasaron por la puerta de su casa, y le dejaron dentro de sus palabras, como una raíz silenciosa y vigilante, a un hermano fusilado, a otro hermano en el exilio, y a una madre y una hermana represaliadas por los vencedores. La historia civil late en una palabra que asume la paciencia y la cuidadosa restauración de ilusiones pisoteadas. Pero también late la historia de la poesía y la elaboración que los procedimientos poéticos hacen de la historia. En la voz baja de *Palabra sobre palabra* están presentes poetas sociales como Blas de Otero y Gabriel Celaya que, a través del existencialismo, procuraron acercar la voz de la lírica a la vida cotidiana.

Antes de ellos, y como suelo capital, están presentes los ejemplos de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. No pienso ahora en el profesor maduro que escribió en los años setenta ensayos excelentes sobre estos dos poetas mayores de la literatura contemporánea hispánica, sino en el muchacho asturiano que se formaba como poeta en los años cuarenta, en una atmósfera que en la que se respiraba a Campoamor o a los poetas de la generación del

27 antologados por Gerardo Diego, sin olvidar el aire fresco de las canciones populares. Por encima de los debates sobre la poesía pura o las inclinaciones metafísicas, Juan Ramón daba al joven un ejemplo de limpieza, de desnudamiento, de negación de la retórica. Resulta a veces comprender desde el panorama poético actual las lecciones de pudor estilístico que ofrecían los libros de Juan Ramón. Antonio Machado le enseñó a mirar la realidad con ojos de lector. Los elementos de la realidad, presentados en tono descriptivo, salen de la significación plana, y se llenan de intensidad, y crean sentido, cuando el poeta los mira y les otorga un papel en la argumentación sentimental de sus meditaciones. El realismo lírico, el testimonio simbólico, consolidaron la palabra de un poeta que necesitaba hablar poco y siempre de otras cosas. Estilo y moral, vida y poesía, se hermanaban también en el magisterio de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. La fábula compleja de la historia de España había hecho que fueran precisamente dos poetas los ejemplos más sólidos de entereza moral en los tiempos de la cólera. La dignidad del país, pobre país, se encarnaba en la poesía.

Los lectores de mi generación, comprometidos con la historia azarosa de España y con la dignidad de la literatura, encontramos en la obra de Ángel González el ejemplo de una intimidad convertida en testimonio histórico. Sus esperanzas eran lo suficientemente lúcidas como para evitar las imposiciones dogmáticas sobre una realidad exterior negada, y se disfrazaron en los poemas de matices y dudas, de tanteos sentimentales y brotes imaginativos, para provocar un diálogo discreto con la propia conciencia, con esa realidad ética en la que se refugian los conspiradores de la decencia en los años canallas. Ángel González se ha contado a sí mismo la historia de España, la historia de su vida, con la prudencia de los que se saben vigilados y con la firmeza paciente de los que son dueños de su propia mirada. La poesía le ofreció compañía al otorgarle el ámbito de la lucidez, la ironía y el pudor.

Puede resultar extraño que hablemos de vitalismo, incluso de vitalismo optimista, en una poesía nacida de la reticencia. Sin embargo hay que aludir al vitalismo de Ángel González para comprender la paciencia sólida de un poeta desesperanzado que asume las derrotas para no darse por perdido. Si conviene distin-

guir al personaje biográfico del personaje literario, aunque estén condenados a enredarse, también hay que diferenciar la experiencia individual de la conciencia histórica. Los desamparos sucesivos no impiden que la historia avance y que las interrogaciones de la mirada tengan más que ver con el futuro que con la nostalgia. La lucidez niega los paraísos perdidos de forma tajante, y cuando falla también la esperanza siempre queda el vínculo moral de las convicciones, que convierten la experiencia del pasado en razón de un comportamiento futuro. Por eso los libros de Ángel González se recogen en un título que invita al entendimiento tanto como a la elaboración constructora: *Palabra sobre palabra.*

Queda por recordar el poder imaginativo de este poeta realista que somete los paisajes exteriores a su propia mirada y que pretende en cada poema delimitar el cruce inevitable que se da entre los acontecimientos y los individuos, entre las situaciones colectivas y las emociones particulares. La mirada del poeta crea sentido, juega con los pliegues de una realidad flexible, hace que bailen los calendarios, los relojes, los días de la semana, los años, los tiempos, los paisajes, los animales, las ciudades, los instrumentos musicales, al paso de la intensidad lírica y de la capacidad de inventiva de los versos. La imaginación de Ángel González no se limita a una metáfora o al poder deslumbrante de un verso, porque tiende a infiltrarse en los argumentos. El hallazgo de un motivo poético se convierte con frecuencia en un ovillo que se va desliando hasta alcanzar un amplio desarrollo temático. La poesía de Ángel González apuesta por el poder narrativo de la imaginación, necesita convertir en historia su visión personal. Es la consecuencia de haber pasado por la historia defendiendo su propia mirada, restaurando las ilusiones rotas, aprendiendo a escribir en voz baja. La poesía supone una forma de conspiración, y eso lo confirman siempre, y más que nadie, los poetas pudorosos ©

Cuestión de palabras

Ángel González
Luis García Montero

CONVERSACIÓN ENTRE LUIS GARCÍA MONTERO Y ÁNGEL GONZÁLEZ SOBRE EL APRENDIZAJE POÉTICO

Luis García Montero: Cuando afirmamos que todo escritor fue antes un lector, decimos muchas cosas, por lo menos mucho más que una simple confesión de amor a la lectura. El lector vive con los libros y en los libros, extiende su vida, protagoniza sin levantarse de su butaca experiencias de amor, odio, miedo, indignación, piedad. Pero se trata de una extensión flexible, en la que el autor modela el destino de sus argumentos y el lector participa, acude a la cita con sus propios deseos y su mirada personal. En este sentido, la literatura, y la poesía de un modo mucho más específico, suponen un ajuste de cuentas con la realidad, una forma de elaborar ilusiones pisoteadas. Tu poesía en un buen ejemplo, tanto al aludir a una situación histórica concreta como cuando te implicas en tu intimidad.

Ángel González: Ese sentimiento lo he tenido, lo he vivido de forma muy acentuada, con mi propia carne, y lo he asumido también de manera teórica. Las palabras nunca son inútiles, y eso se debe a su capacidad para iluminar la realidad, para ajustar cuentas con ella. Si las palabras cumplen bien su tarea y están bien elaboradas, pueden iluminar la realidad, y eso implica siempre una transformación del mundo, la sugerencia de que un final puede ser distinto, o de que la historia pasa factura. Al llegar al fondo de las cosas, al levantarle la piel a la superficie, la poesía deja desnuda la realidad, la ilumina y provoca una meditación. Sigo creyendo en la utilidad de la poesía y de las palabras. Aunque en los

años interminables del franquismo escribí sobre la inutilidad de las palabras, cansado de que nada cambiase, después he vuelto a defender su utilidad. Es cierto que el debilitamiento de las propias ideas y las desilusiones de la propia experiencia, obliga a veces a poner en duda la eficacia de las palabras. Pero si uno se aleja de la biografía inmediata, comprende uno que el conocimiento poético se basa en una iluminación, en una transformación, del mundo.

LGM: Y a veces en un refugio. Cuando releo tu primer libro, *Áspero mundo*, percibo una necesidad de refugiarse en la vida y en las fuerzas de la vida contra la realidad hostil de la posguerra. Eso aparece en los argumentos gracias a los días de sol y a las ilusiones amorosas, pero afecta también a la necesidad misma de la poesía, como ámbito de la conciencia en el que se puede establecer una relación propia y noble con la vida. Te imagino de niño en medio de la Revolución de Octubre, de la Guerra Civil, de la represión asfixiante de los vencedores, dentro de una familia de derrotados.

A.G: Así era. De hecho, durante la Guerra, mientras estábamos esperando la llegada del ejército republicano, mis amigos y yo nos entreteníamos escribiendo pequeños cuentos. Me hice amigo de los hermanos Taibo, que vivían muy cerca de la casa en la que yo estaba refugiado. La literatura sirvió incluso de prueba para darme la bienvenida en su grupo. La primera vez que fui a su casa me leyeron en alto una página muy subida de tono, muy erótica, de una versión de las *Mil y una noches*, para espiar mi reacción. Al ver que no me escandalizaba, me dieron la bienvenida, me consideraron de los suyos. Después trabamos amistad con Manolo Lombardero, que trabajaba en la Librería Cervantes, nos facilitaba libros, y la literatura se convirtió en una forma decente para hacer más habitable aquel tiempo. Pero conviene recordar que eso fue posible, por lo menos para mí, porque yo había vivido antes de la Guerra en un mundo en el que lo único que reinaba era la fe en la cultura y en la educación. Mi padre era un pedagogo republicano, mi madre era hija de un profesor liberal, director de la Escuela Normal de Oviedo, mi hermana era maestra. Los libros de matemáticas se mezclaban con los de literatura. La imaginación

creativa se encuentra incluso en los diccionarios y las enciclopedias. En casa teníamos la enciclopedia Espasa. Algunas entradas, como la que se dedica a la *Bicicleta*, son una obra maestra de la imaginación literaria.

L.G.M: El respeto familiar por la cultura facilita que después encauce uno su propia rebeldía y su independencia a través de los libros. Ya sabes que yo considero responsable de mi afición a la poesía a un paisano tuyo, el viejo irónico y chapucero Campoamor, que era uno de los poetas preferidos de mi padre. Le gustaba leernos en alto «El tren expreso». Los versos se me hicieron cercanos, y luego yo encaucé en los versos la necesidad de romper con el franquismo y con las ideas políticas de mi padre. Algunos poetas abren huecos, que después son ocupados con otras voces. En mi caso, pasé a Federico García Lorca, y luego a Blas de Otero.

A. G: Yo leí de manera sistemática a Juan Ramón, sobre todo la *Segunda antología*. Fue el poeta que marcó mi primer aprendizaje serio, cuando empezaba a tener clara mi inevitable dedicación a la poesía. Juan Ramón resumía todo lo que yo había leído en mi adolescencia, mantenía los tonos románticos, la herencia modernista, pero transformaba esa herencia en nuevos caminos, en un simbolismo más sugerente que retórico. Como lector de Juan Ramón, viví en mi juventud la verdad de un aforismo suyo que me gusta repetir: «quien escribe como se habla irá más lejos que quién escribe como se escribe». Después necesité profundizar más este acercamiento a la palabra hablada, porque me pareció que la depuración de Juan Ramón, y sus pretensiones filosóficas en el vocabulario, limitaban mucho el camino. Pero fue, desde luego, mi primer maestro irresistible.

L.G.M: Los primeros maestros son siempre irresistibles. Para hacer su trabajo necesitan casi convertirse en una posesión demoníaca en el terreno de las apetencias literarias. García Lorca cumplió en mi caso el papel de maestro de ceremonias en el magisterio. Como soy de Granada, Lorca era una presencia no sólo poética, sino también histórica. Para mi generación, crecer y apostar por la libertad significaba recuperar la ciudad que había quedado borrada por la Guerra Civil, la ciudad libre encarnada por Lorca, la ciudad que había desaparecido con su eje-

cución. De adolescente me gustaba pasear por los alrededores de la casa de la familia Lorca, la Huerta de San Vicente. Estaba cerrada, pero yo imaginaba que en cualquier momento se iban a abrir las ventanas y el poeta iba a salir al balcón. Mis primeros poemas están llenos de temas lorquianos, de metáforas lorquianas. Después he comprendido que esta posesión estilística resulta muy útil, porque es un esbozo de primera conciencia crítica. Me parecía poético lo que sonaba a Lorca, y rechazaba lo que no me sonaba a Lorca. Fue un modo de aprender que escribir es elegir, igual que leer.

A.G: Casi todos los jóvenes de mi generación pudimos leer a los poetas del 27 en la Antología de Gerardo Diego. Entonces era difícil encontrar a los poetas que representaban una cultura distinta a la del franquismo. Ni los muertos, ni los exiliados tenían un acomodo fácil en las librerías. Yo tuve la suerte de encontrar la Antología en casa de Paco Ignacio Taibo, porque su tío Ignacio Lavilla, pintor y periodista en el diario *Avance*, había sido amigo suyo. Fue muy importante conocer la poesía popular de García Lorca, la lectura que todos hacían de Juan Ramón, pero también fue importante conocer la evolución de Lorca, de Alberti, de Cernuda. Alcancé pronto a descubrir los primeros poemas políticos de Alberti. Mucho menos nos gustó descubrir la evolución de Gerardo Diego, poeta al que admirábamos. Fue una consternación leer sus versos en apoyo del golpe militar, que además trataban directamente de Oviedo. Pero la verdad es que la Antología de Gerardo Diego significó un repertorio de modelos muy importantes a la hora de empezar a escribir. Al que descubrí, sin embargo, más tarde, fue a uno de los poetas que más cerca siento: a Antonio Machado. Creo que Machado es uno de los poetas más rupturistas de nuestra tradición, aunque su ruptura haya sido poco espectacular, porque no se apoyó en la superstición de lo nuevo. Tanto en prosa como en verso, me parece uno de los escritores más penetrantes de su tiempo. Y penetrante fue su deseo de superar el simbolismo, haciendo posible de verdad el acercamiento del poema a la vida.

L.G.M: Escribir es elegir una tradición. Me interesan más los poetas que establecen su diálogo y su ruptura en la tradición, es

decir, en la historia de la poesía, que en la actualidad de las noticias literarias coyunturales. Lo aparatoso en poesía, como ocurre con los electrodomésticos o los modelos novísimos de ordenador, envejece pronto. La lección de los maestros establece el diálogo, y los deseos de ruptura, en la tradición, en ese fluido que va más allá de lo noticiero, o de los juegos estrechos de las lecturas generacionales, que quieren parcelar la historia de la poesía en cortes de quince años, como si se tratase de una urbanización de casitas adosadas.

A.G: Antonio Machado es mi ejemplo de lectura con la tradición. Vuelvo mucho a él. Después de las tormentas, las alteraciones, las noticias pasajeras, Machado sigue demostrando la validez sólida de una poesía que se acerca a la vida y que nos convence de la utilidad de las palabras. La realidad se llena de significación, las descripciones más sencillas se cargan de emoción y de sentido.

L.G.M: La lectura de los maestros, de los grandes nombres, resulta fundamental. No hay mayor tontería que el deseo de ser original a través del desconocimiento de la tradición. Pero a veces resulta también muy útil el ejemplo de los hermanos mayores, de los poetas en activo, que no pertenecen todavía a la Historia Literaria con mayúscula, pero que ya tienen una voz hecha. Los hermanos mayores mezclan el magisterio con la cercanía, viven nuestro propio tiempo, y son una ventana abierta al mundo. Una ventana elegida, porque ya existe una perspectiva notable desde la que uno elige mirar la realidad con confianza.

A.G: Ese apoyo lo encontré en Gabriel Celaya. Primero porque Gabriel tenía un conocimiento muy serio de la poesía. Se tiene de él una imagen falsa cuando se le identifica sólo con la poesía superficial, panfletaria, social. Gabriel era un gran ensayista. Sus libros de ensayo, sus trabajos sobre San Juan de la Cruz, o sobre Bécquer, son muy brillantes y muy profundos. Además, en algunos de sus libros, sobre todo en los de Juan de Leceta, consiguió elaborar un lenguaje urbano, tan necesario en la tradición española, que apostaba por lo coloquial, por la naturalidad, por lo irónico. En España la poesía realista se perdía en el casticismo, en lo pintoresco, en lo regional. Celaya, siguiendo quizá a Machado,

consiguió un tono coloquial urbano, adecuado para expresar los pensamientos morales del poeta. Siempre he reconocido la deuda que yo y otros poetas de mi generación tenemos con Gabriel Celaya.

L.G.M: Es la deuda que yo tengo con los poetas del 50, con tu grupo poético. Con Paco Brines, con Caballero Bonald, con Goytisolo, con Barral, y sobre todo, en mi caso, contigo y con Jaime Gil de Biedma. Algo así como la lección de Machado y de Cernuda traída a mi tiempo, o que se quedaba en las puertas de mi tiempo. Me resultaba fácil identificarla con mis calles, con mi habitación, con mi ventanilla de autobús. Es la lección que se encarna en una verdadera educación sentimental. Como siempre he tenido una clara voluntad política, y como la dictadura en sus últimos coletazos animaba de manera rotunda al compromiso político, me moví desde muy joven en un ambiente proclive a los panfletos líricos, algo que me horroriza, por su patetismo y por la estafa que supone justificar un mal poema con una buena idea. La solución contraria tampoco me tranquilizaba. Debido a la mala poesía social, hubo quien reivindicó el esteticismo más radical como único camino de calidad poética, renunciando a una parte muy importante de la poesía moderna. La necesidad de unir vinculación política y amor por la buena poesía me la enseñó Alberti. Cada vez que recitaba a Garcilaso o a Góngora, se le iluminaba la cara. Rafael contagiaba amor por la poesía, aunque su militancia estuviese fuera de toda duda. Sin embargo, el modo personal de vivir ese amor y ese compromiso lo encontré en vosotros, unos excelentes hermanos mayores. La poesía política convertida en conciencia crítica y en indagación de la propia educación sentimental, de la propia elaboración de los sentimientos, de la propia experiencia histórica que se enreda en la subjetividad. Y una palabra empeñada en crear sentido a ras de piel, alejada de cualquier dogmatismo esencial. En una cultura oficial del sacrificio y la culpa, invitabais a la felicidad y a la vida.

A.G: Bueno, me temo que quieres decir que también has heredado de nosotros el gusto por las copas y por las noches...

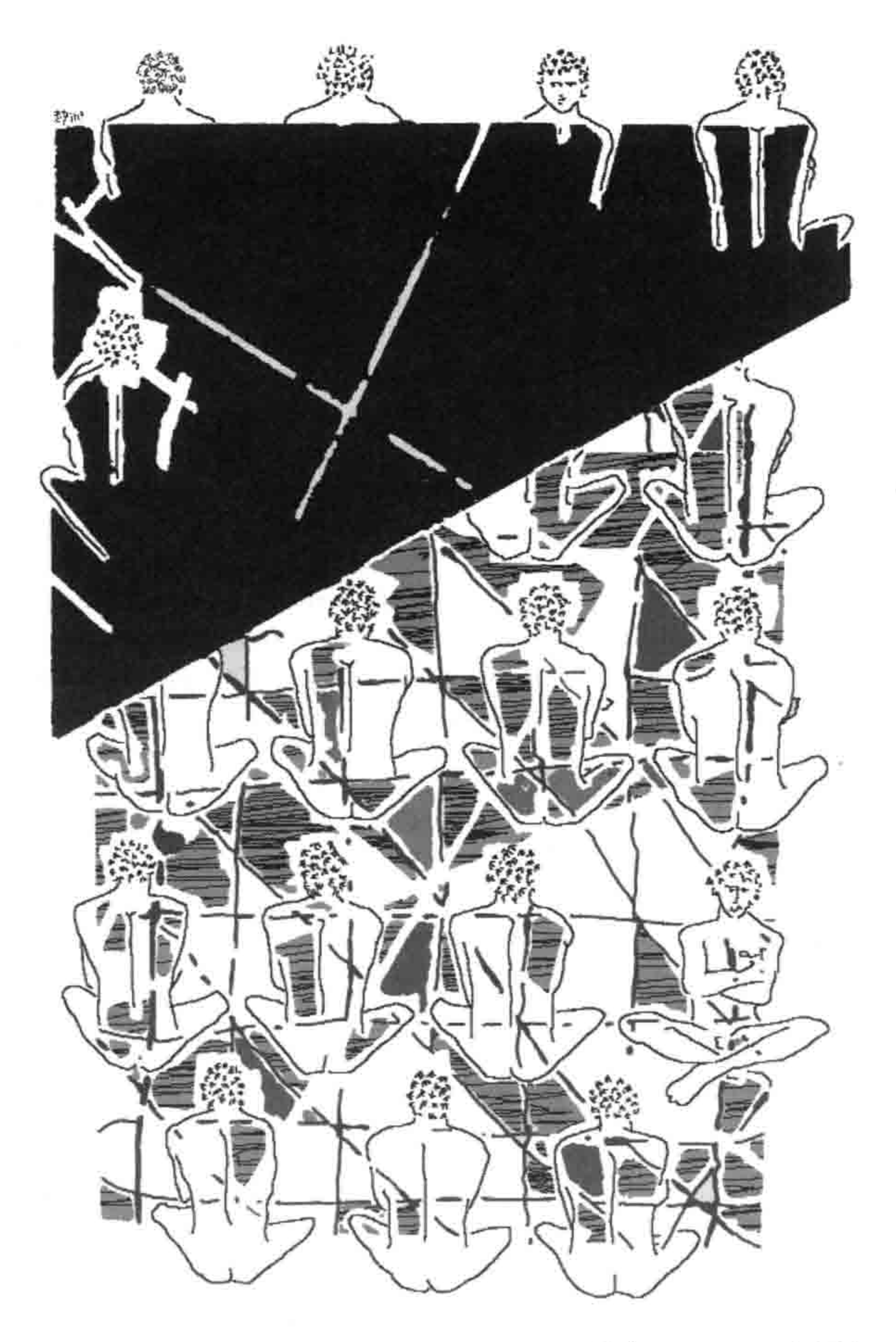
L.G.M: Pues vamos a llenar. ¿Por quién brindamos?

A.G: Por Machado, y por Juan Ramón, y por Lorca, y por Alberti, y por Jaime...

L.G.M: Y por Neruda y por Borges.

A.G : Y por César Vallejo.

L.G.M: Y por ti ©



Un lugar en este mundo. P. Pino

Luis García Montero

Ángel González

Tras 25 años de escritura poética, L.G.M. publica todos sus versos (con mínimas omisiones) reunidos en este volumen. Ya era hora. Pudo haberlo hecho antes, pero prefirió esperar (pienso yo) a que su corpus poético tuviese la densidad y extensión suficientes para entender la entidad, la coherencia y sobre todo la continuidad del personaje poético que sus versos definen: un modo peculiar de comprender el mundo, un punto de vista que abarca muchas cosas.

En poesía es importante saber de quién es la voz que oímos en el poema, quién habla en él. Hablando no sólo se entiende la gente. También se entiende a la gente, se sabe quién es quien. Y sólo así, sabiendo quién nos habla, podemos interpretar correctamente lo que escuchamos.

También es importante saber, para el buen entendimiento entre poeta y lector, desde dónde nos habla ese personaje creado exclusivamente con palabras, su lugar en el espacio y en el tiempo.

L.G.M. es consciente de la importancia de esos problemas, y él mismo, en sus comentarios en prosa a su propia obra, nos desvela algunas característIcas tanto del personaje que habla en sus versos como de el lugar desde el que habla, cuyas fronteras traza en el prólogo a la útima seccion de Poesia, titulado significativamente «Además», adverbio que significa con demasía o exceso.

«Mi poesía es un país humilde de la Europa mediterránea, con ciudadanos educados pero muy vitalistas y enamoradizos, que limita al norte con la vanguardia, al este con la poesía social, al oeste con la retórica clásica y al sur con el mar de las letras de tango o de bolero y con las canciones de J.S.».

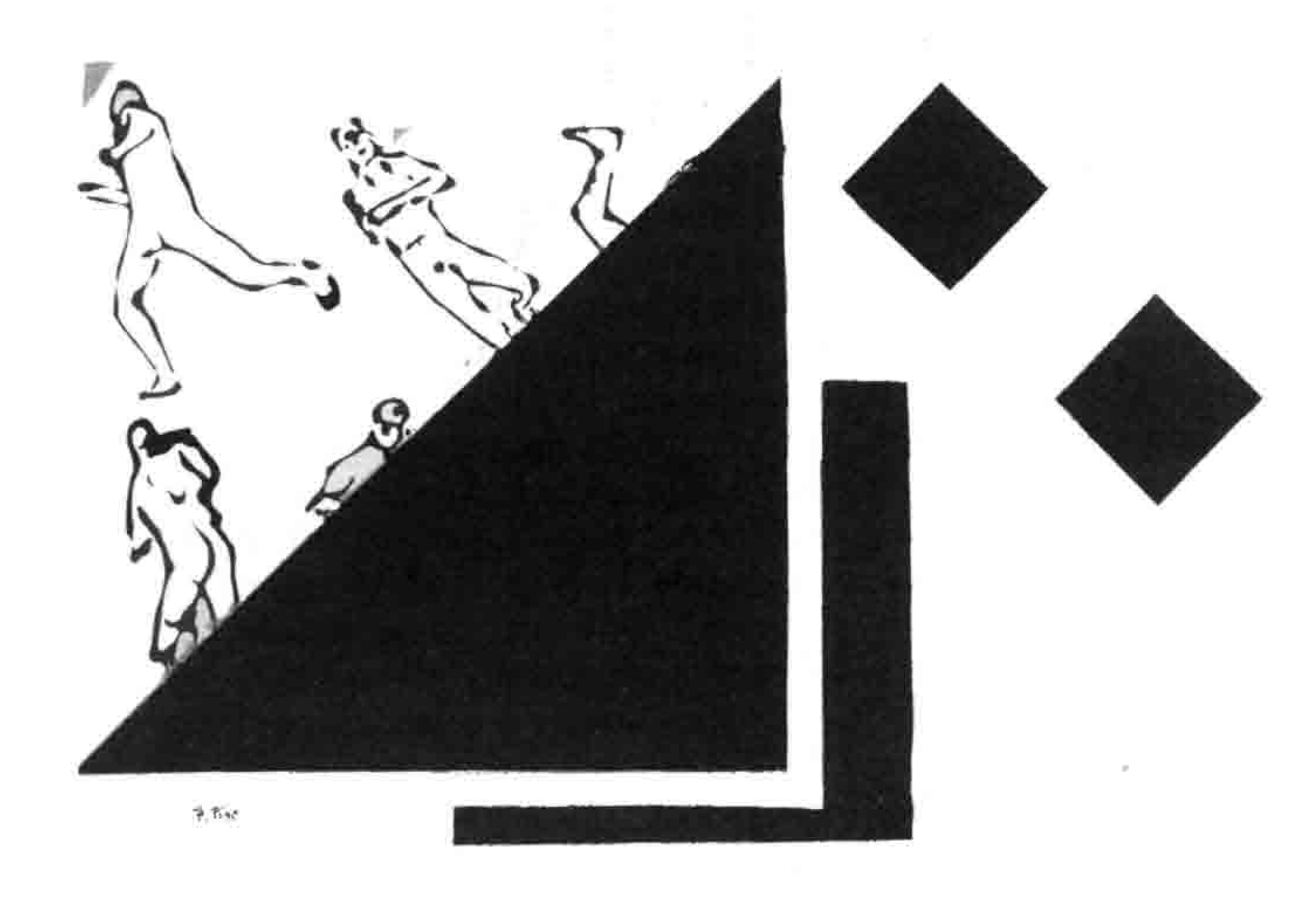
Esos limites o fronteras están establecidos por los libros de diversas épocas que recoge la parte final, «Además»: la inmersión

en la vanguardia se advierte en *y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* (1980), el tratamiento del tema social (o político) es central en el libro *En pie de paz* (1985-2005), y la retórica y las formas clásicas dominan toda la estructura de *Rimado de ciudad* (1981-1995). Esos puntos o líneas fronterizas penetran, debidamente dosificados y atemperados, en el ámbito estilístico que es propio del poeta L.G.M., creando un espacio o «país» claro y habitable, muy rico en motivos y sugerencias. A todo ello hay que añadir una actitud que no dudo en calificar de realista. El realismo es un término para algunos maldito, denigrado por los que creen o se obstinan en mantener que los autores realistas se limitan a reproducir directa y groseramente la realidad. Pero «esto no es una pipa», como escribió cierto pintor en un cuadro que representaba una pipa, para señalar la distancia que media entre lo pintado y lo vivo. «Apostar por el realismo» –puntualiza el propio L.G.M.– «no significa creer en una copia espontánea de la naturaleza, sino el intento consciente de crear artificios con apariencia de realidad, crear las condiciones de que el lector pueda vivir el poema, reconocerse, identificarse con él. La conciencia del artificio textual es imprescindible, aunque debe tratarse de una sabiduría secreta...». El realismo de L.G.M. se percibe en la cotidianidad de los motivos y situaciones que el poema plantea, en la porosidad de la textura, que permite que la vida penetre en los poemas, y en la naturalidad de su lenguaje, en apariencia directo, aunque diste mucho de serlo. L.G.M. elabora su ideolecto lírico sobre el modelo de la lengua hablada, coloquial, y así consigue una dicción enormemente expresiva y creativa, esmaltada de frecuentes metáforas e imagenes sorprendentes. No de otra forma se comporta la lengua coloquial en su evolución y crecimiento. Piénsese en expresiones tan comunes como «beber los vientos» por alguien para entender la potencialidad imaginativa de la lengua llamada ordinaria, y la carga de irracionalidad y de belleza que conlleva. Por utilizar la lengua de todos como materia básica de su trabajo, también (o sobre todo) puede calificarse de realista la poesía de L.G.M.

Una última apostilla acerca del hablante o personaje poético que se manifiesta en los versos de L.G.M. que, según él mismo

confiesa, es un personaje diseñado con la intención «de definir históricamente al individuo haciendo saltar por los aires las barreras de lo privado y lo público». El resultado es que el poeta no atiende únicamente a su intimidad, sino también a lo otro y a los otros, y a los problemas y preocupaciones de los otros, de todos. Esta peculiaridad del personaje se percibe en toda su poesía, pero especialmente en *Completamente viernes*, que por ser un libro de temática amorosa parecería obligado a limitarse a la expresión de sentimientos íntimos. Pero para hablar de amor, de un amor concreto y verdadero, LGM no se limita a mirar a su corazón. Son muchas y muy diversas las cosas (objetos, ideas, sucesos, el tiempo, la Historia) que están implicadas en su amor, que lo definen y determinan, a la vez que ese amor suyo afecta, modifica o confirma la realidad de todas esas cosas. La mirada a su propio corazón no le impide contemplar el mundo, muy al contrario, es un estímulo para tenerlo presente, intensifica la conciencia de estar en el mundo y de pertenecer a él, conciencia que su vez refuerza la fidelidad y la pertenencia a la amada. Pues –como le dice a ella en unos versos del poema «Cartas»– «soy más tuyo cuando soy del mundo [...] / y más del mundo cuando soy más tuyo».

Por algunos de los extremos que he señalado, y por otros que omití, la poesía de L.G.M. tiene una doble recompensa: mucho prestigio y muchos lectores. Algo que sólo se puede decir de muy pocos poetas ©



La Estafeta del Viento

Jesús García Sánchez

LOS EDITORES TIENEN ALGO QUE DECIR, Y MÁS EN NUESTROS DÍAS, EN LOS QUE PARECEN DILUIRSE EN EL MUNDO EMPRESARIAL. CHUS VISOR (JESÚS GARCÍA SÁNCHEZ) ESCRIBE SOBRE UNA COLECCIÓN DE ANTOLOGÍAS DE POESÍA HISPANOAMERICANA.

La Estafeta del Viento es una nueva colección dentro de la editorial Visor Libros ideada a la sombra de la revista que con el mismo nombre edita La Casa de América de Madrid, que coordinamos Luis García Montero y yo mismo, y que básicamente publica creaciones inéditas de poetas hispanoamericanos. Cuando creamos la revista estábamos convencidos que la poesía hispanoamericana actual era bastante desconocida en España, que la poesía que se hacía en nuestro país también era ignorada en aquel continente, pero no sólo esto. Tampoco entre aquellos países eran sus relaciones culturales suficientes y, como consecuencia, también ignoran los unos lo que escriben los otros, y viceversa, los otros desconocen lo que hacen los unos. El desconocimiento mutuo es considerable. Por eso iniciamos este laborioso trabajo de recíproca aproximación, para que el acercamiento poético se aliviara en lo posible y el vehículo más apropiado siempre ha sido la revista literaria. La importancia que tienen las revistas para dar a conocer nuevos autores o las nuevas creaciones de otros ya conocidos, es innegable como también lo es que son de vida efímera generalmente y que el interés que muestran es temporal y efímero.

Como decía Guillermo de Torre, la revista anticipa, presagia, descubre, polemiza, pero también debe acoger muestras de nuevas creaciones y aunque una buena parte de ellas nunca va a formar parte de libro alguno y otras veces sean meros esbozos a la espera de una redacción posterior definitiva. Para el conocimiento de nue-

vos autores el papel que desempeña una revista es primordial, pero también es limitado y escaso cuando en verdad importan, por los pocos textos que de cada autor son incluidos en sus páginas.

Después de 10 números publicados de la revista, y ante la curiosidad e interés que han despertado bastantes de los autores que hemos publicado, era evidente que lo mostrado era insuficiente para el cabal conocimiento de algunos autores. El camino no podía ser otro que complementar la revista con una colección de libros y así decidimos iniciar una nueva serie para dar a conocer la poesía de cada uno de los países del continente americano en volúmenes individuales.

La función de las antologías poéticas es una prolongación del ejercido por las revistas y también de fines más concretos. Don Marcelino Menéndez Pelayo, en el prólogo a la *Antología de la poesía española,* escribía que casi son tan antiguas las composiciones poéticas como las propias antologías y que eran necesarias porque son los archivos literarios por excelencia y testimonio de la evolución en épocas y situaciones concretas: «nunca la obra aislada de un poeta, por grande que él sea, nos puede dar la noción total de la cultura estética de su siglo como nos la da un vasto Cancionero». El paso del tiempo nos ha enseñado que si muchas han sido las antologías realizadas de poesía española e hispanoamericana, pocas han sido las que han pasado con decoro. Y lo que es peor aún, muchas de ellas sólo han contribuido a la confusión y al desconcierto. También las hay inútiles en todos los sentidos por su falta de criterio estético, modificando el sentido primero de su significado (flor elegida, florilegio), en una simple muestra embarullada e infructuosa de autores y poemas. La ausencia de criterio selectivo es evidente en gran parte de las realizadas y así su valor y utilidad mengua considerablemente.

Digno de los mayores elogios es el poeta gaditano Eduardo de Ory (1884-1939) autor de unas magníficas antologías de poetas americanos editadas por países. El primer volumen era *Parnaso Colombiano,* selección de poesías de los líricos contemporáneos, editada en 1914 en Cádiz, continuaría en la comercial Compañía Ibero-Americana de Publicaciones de Madrid, que debido al relativo éxito obtenido, con *Los mejores poetas de Argentina* en 1927, y de Costa Rica. El propio Rubén Darío, ante semejante trabajo le

felicitaba por su «constancia, talento y entusiasmo en el culto de nuestra patrona la Belleza».Y si digno de elogio es el realizado por E. de Ory, no se puede decir lo mismo de las selecciones realizadas en la editorial Biblioteca Nueva de Madrid por Ginés de Albareda y Francisco Garfias. Con el título general de *Antología de la Poesía Hispanoamericana*, y desde 1957, fueron recopilando «todo el caudal de la poesía castellana en América, tan abundante y vario, tan fecundo y prestigioso, es aquí recogido estudiosamente, estudiado con solicitud, seleccionado con esmero, entregado en lujosa, clara y paciente tarea antológica, realizada por dos poetas españoles, G. de A. y F. G. Obra gigantesca, que viene a llenar un hueco en la bibliografía contemporánea... Le precede un acabado estudio crítico, biográfico e histórico, auténtica historia de la poesía del país, realizada en primorosa síntesis». Esa era la publicidad que insertaban los editores en cada volumen. Periódicamente salieron los volúmenes correspondientes a México, Colombia, Venezuela, Argentina, Chile, Perú y Uruguay. El trabajo sería grande, pero el resultado sumamente decepcionante en todos los sentidos. La gran mayoría de los poetas ¿seleccionados? están representados por un único poema lo que impide ser valorado medianamente; el exceso de autores forma un conglomerado confuso; la ausencia de índices lo embarulla aún más, y por si fuera poco en la Antología de Colombia indican que «el orden de los autores que forman esta Antología no tiene exactitud cronológica, sino que es el estudio preliminar el que ha dado la pauta de su ordenación». Si añadimos que gran parte de los seleccionados están incluidos sin datos de ningún tipo, que los prólogos son empalagosos y con una carencia absoluta de erudición, que la elección de los poemas de cada autor dejen mucho que desear y que a pesar de la gran confluencia de poetas, hay ausencias notables, el resultado final sólo puede ser que es una de las antologías que contribuyen, como decía más arriba, a la confusión y al desconcierto.

La nueva colección La Estafeta del Viento hasta ahora ha publicado tres antologías de poesía de países hispanoamericanos: Venezuela, Chile y Colombia. Cada una de ellas ha sido realizada por un autor especializado en la poesía del país correspondiente. Los editores le pedimos al antólogo que se limite exclusivamente al

siglo XX y que todas las corrientes importantes estén representadas por sus más significativos poetas. Las antologías van precedidas de un prólogo de no menos de 20 páginas en el que se hace una historia del pensamiento poético y de la poesía del siglo con sus precedentes, su situación actual, y sus tendencias más significativas. Lo que más nos interesa recalcar es que las antologías sean hechas con criterios totalmente objetivos e históricos, excluyendo en lo posible los gustos personales, aún sabiendo la imposibilidad de ello. Cualquier antólogo debe de distinguirse por sus toques personales, pero controlados pues no sería ecuánime ni adecuado que, en ésta colección en concreto, las preferencias individuales prevalezcan en el total.

Necesario también consideramos que cada uno de los antologados esté representado por una cantidad suficiente de poemas como para poderle interpretar, y además antecede su muestra de poemas unas noticias biográficas y bibliográficas detallando sus poemarios más significativos con los años de edición de las primeras ediciones. La inclusión de una bibliografía, tanto individual como colectiva, nos parece imprescindible.

Los publicados hasta la fecha son *La poesía del siglo XX en Venezuela*, preparada por Rafael Arráiz Lucca, *La poesía del siglo XX en Colombia*, por Ramón Cote Baraibar y *La poesía del siglo XX en Chile*, por Julio Espinosa Guerra, todos poetas y críticos de reconocido prestigioso tanto como poetas como en el mundo universitario. De próxima aparición van a ser las de Perú, que está terminando José Miguel Oviedo y México que la prepara Jorge Valdés.

Todo el empeño lo hemos puesto, tanto con la revista como con libros que conforman la colección «La Estafeta del Viento», para que la poesía de los países hermanos de Hispanoamérica sea divulgada por el resto de las comunidades de hispanohablantes ©

Un ser extravagante: Reinaldo Arenas

Antonio José Ponte

EL RETRATO LITERARIO SUELE ABARCAR AL AUTOR Y SU OBRA, Y EN AMBOS ASPECTOS, REINALDO ARENAS ES ESCURRIDIZO. EL POETA Y ENSAYISTA CUBANO ANTONIO JOSÉ PONTE NOS PROPONE ESTE PERFIL DEL AUTOR DE *ANTES QUE ANOCHEZCA*.

1

Llovía en la tarjeta postal, y me pareció extraño que quisieran vender una imagen de lluvia a los turistas. Era la más rara entre todas las postales. En ella no refulgía el mar, no se mostraban palmares ni montañas ni automóviles antiguos. La lluvia era su único motivo, y una bicicleta encadenada a un poste de la electricidad.

Aquella lluvia caía tan libremente como ante los asesinos en la noche sangrienta de *Macbeth* («Let it come down», dice uno de ellos).

La bicicleta encadenada soportaba el chaparrón.

¿Y su dueño, qué se hizo?

Por ninguna de estas novelerías compré yo la postal, sino a causa de un edificio identificable pese a la cortina de agua: el hotel Monserrate. Ya sin enseña que avisara a potenciales huéspedes, degradado, cada una de sus habitaciones poblada por familias enteras.

La postal (pretendí al comprarla) homenajeaba a uno de los rincones literarios de La Habana, aquel antiguo hotel donde Reinaldo Arenas se instalara, y al que pondría en dos de sus libros. (En uno de ellos, encarcelaban a todos sus moradores colocando

una reja en la entrada: el Monserrate podía ser hotel y casa de familias y prisión.)

Envíe la postal a L. H., traductora de Arenas al francés. No supe si ella alcanzó a recibirla.

2

En el escaparate de las tiendas de libros exhibían la traducción al inglés de *Antes que anochezca*. Y en varios cines de la ciudad, el filme de Julian Schnabel sobre el libro. Javier Bardem hacía el papel de Reinaldo Arenas, citaba a éste gestualmente a partir de una entrevista que el escritor cubano diera en su exilio de New York.

Oí decir a algunos de sus viejos conocidos, que lo recreaba con exactitud. Que, en varios momentos de la película, creyeron tener delante a Reinaldo.

Allí estaba: Javier Bardem en las cubiertas de la edición estadounidense de las memorias de Reinaldo Arenas. Tan metido en el personaje, que un fotograma de la película de Schnabel venía a suplantar la imagen del autor del libro.

Before night falls.

Let it come down.

3

Me hice de un ejemplar de la edición española de esas memorias en mi primera salida del país. Pese a lo escaso de mis fondos, pensé en comprar un libro, meterme en librerías que estaban en las antípodas de las de La Habana y ejercer algo de libertad.

«¿Qué libro te llevarías a una isla desierta?», parecían haberme preguntado.

Y considero extraña la respuesta que di entonces.

Espero no ser juzgado por ella, pues no sé bien lo que compré al comprar aquel volumen. No conocía obra alguna de su autor, y poco había oído hablar de él. (Dentro de Cuba se mencionaban

otros nombres de exiliados: Cabrera Infante, Baquero, Sarduy... O de fallecidos en el país y censurados hasta el momento de sus muertes: Lezama Lima, Piñera.)

¿Trampeo mis recuerdos si escribo que estuve a punto de llevarme un tomito de Paul Morand sobre Venecia? Si quería irme lejos, el país que aparecía en *Antes que anochezca* me resultaba menos conocido que Venecia, donde nunca había estado. Cualquier calle de agua podía serme más familiar que La Habana de aquellas memorias.

Me fui, pues, a lo más lejano posible.

Preferí La Habana.

4

Ahora que pienso en cómo las leí de corrido en una madrugada, valdría la pena responderme qué obtuve de ellas. Debió ser, de inmediato, el asombro de que algunos conocidos míos diesen con sus huesos en las páginas de un libro.

De aquel libro.

El asombro de que esos conocidos suyos no me hubiesen hablado de Reinaldo Arenas: tan prohibido estaba.

He olvidado muchos de sus episodios, pero recuerdo que el protagonista era sexualmente voraz y, al caer en prisión, se condenaba a abstinencia. Se negaba cualquier posibilidad, allí donde más socorrido era el amor entre hombres. Y todo bajo el principio de que, en la cárcel, la mariconería no era práctica libertaria.

5

En un reciente documental de Manuel Zayas, *Seres extravagantes* (Malas Compañías, 2004), varios escritores hablan de la odisea que debió atravesar Reinaldo Arenas a causa de su segunda novela. Imposible publicarla dentro de Cuba y, no ateniéndose a las prohibiciones que el resto del gremio respetaba mansamente, él consiguió sacar el manuscrito del país.

Encerrado en la cárcel, llevó su desacuerdo (en caso de que sea cierto el episodio) hasta desobedecer el estrechamiento sexual al que lo condenaban. Reducido al cerco de las editoriales estatales, decidió saltarse la censura política.

Tener sexo, lo mismo que escribir, era cuestión de libertad.

Y nadar, me aseguran quienes lo trataron.

6

Preguntan a Delfín Prats por la suerte de su primer libro, y demora en responder. Recurre a un modo delicado de decirlo. O quizás más rotundo: aquel libro fue condenado al olvido. Llegó a imprimirse y, apenas impreso, saltaron las alarmas en la oficina de censura. Así que la tirada completa fue convertida en pulpa.

Tres décadas más tarde, los poemas de *Lenguaje de mudos* aparecieron publicados por una editorial estatal. Junto a textos suyos de otras épocas. Bajo título distinto. El contenido homosexual de los poemas (principal acusación de la censura) pasaba ya tranquilamente entre lectores cubanos. Y lo mismo habría podido ocurrirle a las páginas objetadas en aquella segunda novela de Arenas.

Ya no era escandaloso describir el acoplamiento entre seres de igual sexo. (En las revistas de la asociación gubernamental de escritores era, incluso, una moda.) Y autores residentes en la isla gozaban de completa soltura para publicar sus trabajos en el extranjero.

Si Arenas había sufrido persecución a causa de su homosexualidad y de sus editores, a nadie más volvería a ocurrirle.

La liberalidad de la administración cubana llegaba hasta el punto de ofrecerse a publicar parte de la obra de Reinaldo Arenas. ¿Por qué no reeditar, por ejemplo, la novela con la que éste se diera a conocer, su único libro publicado en Cuba, premiado en el más importante concurso literario del país?

Lo mismo que en el caso de Lydia Cabrera o Gastón Baquero o Severo Sarduy o Enrique Labrador Ruiz, el haberse marchado al exilio ya no era impedimento para hacer llegar su obra a los lectores de la isla. (Claro que cuidadosamente elegido lo

que fuera a publicársele. Algo suyo que no aludiera a la falta de libertad.)

7

La puerta de la casa de Delfín Prats permanece abierta y, sentado en el piso de la entrada, él habla a la cámara. La Reina de las Arañas (así lo apodó Arenas) habita en una choza, y es pobre y sobreviviente. Ha conseguido publicar por fin aquellos poemas suyos que fueran censurados. (La censura cubana –al menos los censores que llegué a conocer– suele describir sus intervenciones como trabajos de postergación. No es que prohiba obra alguna, es que pospone. Deja pendiente su publicación para tiempos menos problemáticos).

Habrá tenido que pensárselo muy bien Delfín Prats antes de ofrecer testimonio sobre Reinaldo Arenas. Y, como un recordatorio del peligro, interrumpe su entrevista la polícia local.

Ocupa la puerta un hombre uniformado del cual sólo alcanzan a verse las piernas. Pregunta al equipo de documentalistas qué ha venido a filmar allí, de qué se habla dentro de aquella casa.

El policía lleva un pie vendado, y Delfín Prats se interesa por su salud. Pregunta por la venda del pie con tal de que el interrogatorio no fluya de mal modo. (El débil procura la debilidad en el fuerte. Quien debe responder, cuestiona.)

Libre como es de acostarse con quien quiera, libre también de elegir quien edite sus textos por el mundo, el poeta está obligado a vigilar lo que habla.

Y esos jóvenes cineastas han de tener cuidado con las imágenes que hacen.

La figura del homosexual ha sido recurrente en la literatura cubana de las últimas décadas. Puesto que aludir a diferencias políticas resulta arriesgado, se acude a la diferencia sexual. Aunque sin tocar el machismo de Estado (El personaje homosexual de *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, relato de Senel Paz que diera pie al filme *Fresa y chocolate*, no ceja en sus esperanzas de que las autoridades aparten de sus puestos a quienes malinterpretan las

directivas. Contempla funcionarios en lugar de un sistema, árboles con tal de no ver el bosque.)

En los libros editados dentro de la isla no existe noticia de los campos de concentración donde confinaron a homosexuales junto a religiosos, hippies y gente sin empleo. No se habla de las llamadas Unidades Militares de Ayuda a la Producción de los años sesenta.

Podrá aducirse: es el pasado, dejémoslo que repose. Pero tampoco se mencionan las recogidas contra homosexuales de la actualidad. (A las redadas y cárceles y campos de concentración y manicomios que diversas sociedades han destinado a éstos, la revolución cubana aportó un tratamiento suyo: la expulsión del país.)

En la Cuba de hoy pueden practicarse dos de la libertades que acarrearon dificultades a Reinaldo Arenas: escribir la homosexualidad y editar esa escritura dondequiera. Pero un tercer derecho que se tomara el autor de *Celestino antes del alba* resulta insostenible: disentir políticamente.

9

En una de las imágenes de archivo que *Seres extravagantes* cita, Fidel Castro aparece de uniforme militar y tocado con un gran sombrero de yarey. Está en medio de una de sus alocuciones de los años sesenta en la Plaza de la Revolución. Son imágenes escasamente vistas, pertenecientes a uno de sus discursos silenciados. Pues la censura política no sólo es ejercida sobre autores problemáticos, sino que vigila también a las autoridades.

También Fidel Castro puede ser problemático. Ciertos pronunciamientos suyos ponen en entredicho la integridad del pensamiento revolucionario. Y, tan variable ha sido éste, que es preciso cuidarlo de sí mismo: han de ser celosamente vigiladas hemerotecas y bóvedas fílmicas. (En las bibliotecas públicas cubanas sólo se admite la consulta de diarios muy recientes o muy antiguos, de hace un año o de hace un siglo. Todo para que el verbo del Estado no sea citado en contra del Estado.)

Ese sombrero de yarey presta un aire carnavalesco a la figura del líder revolucionario. No es exactamente un sombrero de labor, sino aquel que vistiera Liborio, personificación del pueblo, en las caricaturas de Torrente de *La Política Cómica*. Y es dentro de ese aire carnavalesco, alegórico, de caricatura, que Fidel Castro menciona a los homosexuales habaneros, enumera sus lugares de reunión, denuncia el proselitismo que los caracteriza. Forja con ellos otra conspiración que amenaza al país, presta una forma más a la proteica contrarrevolución interna.

«Seres extravagantes», los acuña.

10

Qué justo me parece que un documental sobre Reinaldo Arenas permita ver a un mandatario ridículo. (Éste sostiene tesis biologicistas en otras imágenes: acusa a quienes no tienen genes revolucionarios.) Las autoridades cubanas nunca habrán de perdonarle a Reinaldo Arenas su insolencia al convertir a Fidel Castro en personaje literario, en haber hecho mofa de su régimen. Ahí reside lo intragable de su literatura para las editoriales de la isla.

En las páginas últimas de Arenas, es el dictador Fifo.

Cuenta entre sus aliados con Tiburón Sangriento, a quien le lanza, desde el avión presidencial, trozos de aquellos ministros que se atreven a contradecirlo.

Fifo cumple cuarenta años de tiranía al cerrarse el milenio y ama las conmemoraciones bien redondas, por lo que ordena celebrar una gran fiesta por su medio siglo en el poder.

Capaz de provocar drásticos cambios en la geografía, comanda a la naturaleza: ordena disparatados aplanamientos de montañas, desecaciones de ciénagas, clausuras de bahías, migraciones de manadas.

Un jardín de computadoras alimenta a su régimen basado en las denuncias y el espionaje.

Y entra en ese jardín la madre del protagonista, con el fin de delatar al hijo.

«Nuevo Jardín de las Delicias», subtitula Arenas a su última novela, poblada por criaturas no menos raras que las pintadas por El Bosco, seres extravagantes.

(Queda por hacer la versión en cómic de *El color del verano.*)

11

Entender cárcel y persecución y censura y delaciones y robo de manuscritos y exilio como si fuesen pasajes de un juego (por macabro que éste sea) es la mayor libertad que se tomara. Su revancha contra las circunstancias que intentaron ahogarlo, fue meterlas en escritura. Oponer su soberbia de fabulador al poder político que buscaba silenciarlo. Contar (sin atenerse a lo veraz, en ocasiones) la novela de aventuras de su vida.

¿Por qué concluye ésta con una carta de suicida donde culpa de su muerte a Fidel Castro? ¿Por qué, cuando más parecía liberado, lo recuerda? Terminé mi primera lectura de *Antes que anochezca* sin saber cómo tomar tal gesto.

Tampoco ahora lo sé.

El documental de Manuel Zayas, que no se ocupa de su muerte, aporta datos valiosísimos en dirección contraria: emprende la búsqueda del padre a quien su hijo viera solamente una vez, descubre en los troncos de los árboles las marcas que Reinaldo niño dejara.

Liliane Hasson, amiga suya y traductora de sus libros al francés, publicará en Actes Sud un libro que tal vez incluya alguna respuesta a estas preguntas: *Un Cubain libre. Reinaldo Arenas.*

Fue a ella a quien, hace más de una década, le envié la postal donde llovía©

Vibraciones de una librera establecida

Lola Larumbe

UNA DE LAS CASAS DEL LECTOR –ACASO LA PRIMERA– ES LA LIBRERÍA, LUGAR DE ENCUENTRO DE LOS LIBROS Y LOS LECTORES. LOLA LARUMBE NOS HABLA DE LA MADRILEÑA LIBRERÍA RAFAEL ALBERTI.

Héctor Yánover, el genial librero bonaerense, invitaba al lector, al comienzo de sus memorias, a reflexionar sobre lo dramático que podría ser la escritura para un librero: «*si un librero es casi un libro, si la mercancía que vende se ha metido tanto en su vida que es difícil separarlas*». Sí, sin lugar a dudas, creo que es el libro con el que más me he sentido identificada, (luego de *Cumbres borrascosas*, *Madame Bovary* y *Pipi Langstrum*), en toda mi vida de lectora y de librera.

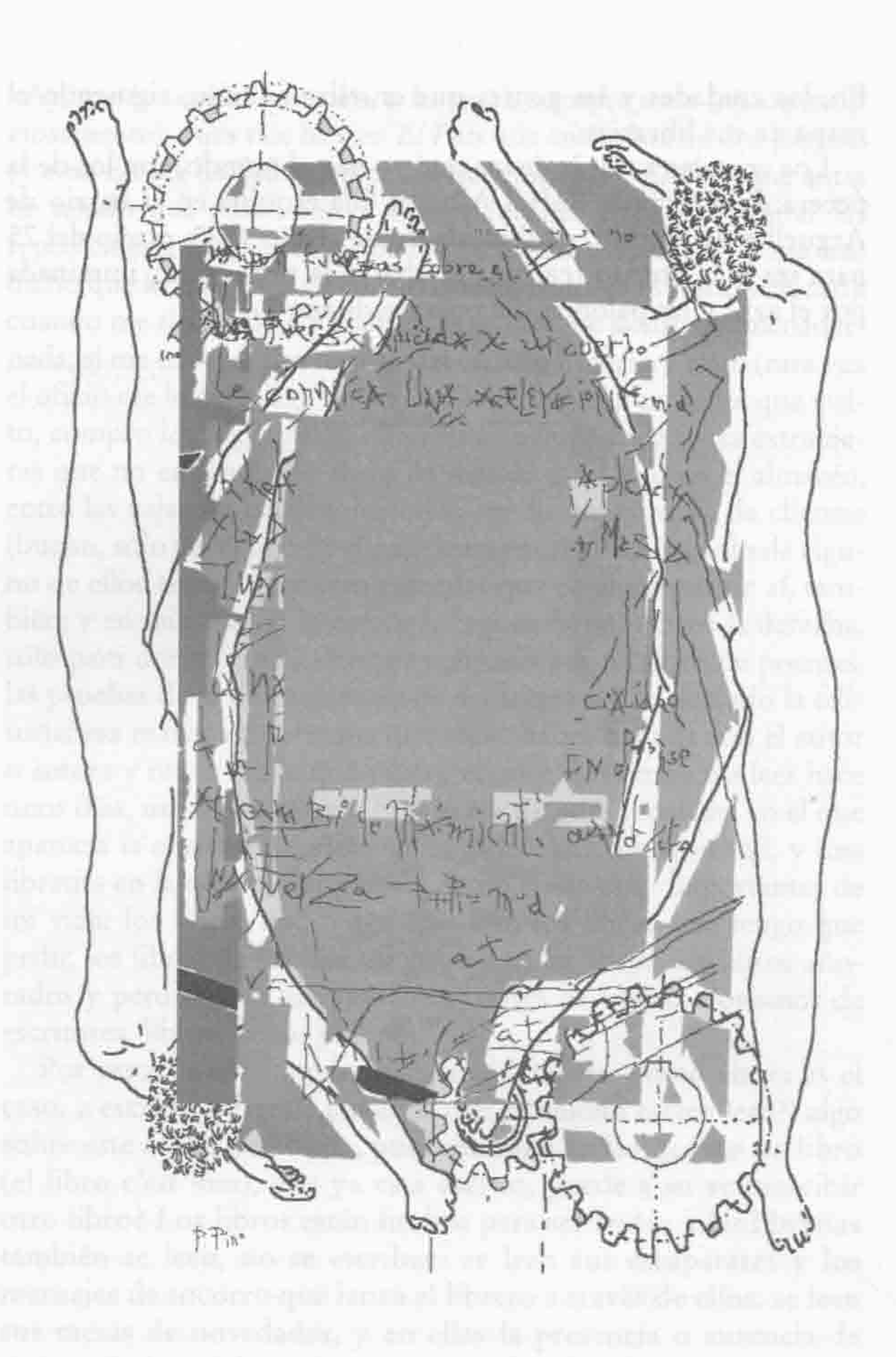
Yanover dice que un librero es un hombre (actualmente, casi siempre mujer) que cuando descansa lee; cuando lee, lee catálogos de libros. Y es que yo también he crecido entre libros, respiro polvo de libros desde los diecinueve años, veo libros por todas partes; en las épocas de más trabajo sueño con inmensas pilas de libros que se desploman sobre mi cabeza, o también en sueños encuentro (¡oh¡ gozo indescriptible) ese libro perdido y buscado a lo largo de todo un día y del que el ordenador se empeña en decir que el stock es igual a 1 (pero si uno es casi cero, es un poquito más que cero, nada más); compro el periódico y salto como un mandril a las páginas de cultura por ver si hay alguna referencia o entrevista a algún autor o algún libro, que se me acelera el corazón sólo de pensar que nada más llegar a la librería, el teléfono pueda sonar y alguien al otro lado del aparato pueda preguntar por ese libro aparecido y que aún no hemos recibido, o peor, que esa voz candorosa te diga

«Ay, ¿no lo tenéis? que raro, si lo tenéis siempre todo (añade maliciosamente), pues sale hoy en *El País* una entrevista de dos páginas (y a mí no me ha dado tiempo de leer el dichoso *El País*, que antes he tenido que pasar por el banco, recoger el cambio, mirar las reposiciones, limpiar una pintada facha del escaparate) y me han dicho que lo han visto en en la effffenak (esto ya es pura crueldad); cuando me siento floja y abatida, digo que me siento desencuadernada; si me concedo un respiro del trabajo librario y viajo (rara vez el oficio me lo permite), busco las librerías de las ciudades que visito, compro los suplementos literarios incluso en lenguas extranjeras que no entiendo; he dado de mamar a mi hijo en el almacén, entre las cajas de las devoluciones; me he enamorado de clientes (bueno, solo de alguno de ellos), de escritores (bueno, solo de alguno de ellos también), y creo recordar que de algún editor, sí, también; y en mi cama, el hueco de la izquierda (yo ocupo la derecha, sólo para dormir), está siempre ocupado por un libro de poemas, las pruebas de la última novela de equis que me ha enviado la editorial esa mañana (la semana que viene habrá comida con el autor o autora y me la tengo que saber), el libro que empecé a leer hace unos días, una guía de aves, *El País* ese de por la mañana en el que aparecía la entrevista fundamental al escritor fundamental, y una libretita en la que, por supuesto, anoto cosas muy importantes de mi vida: los libros que tengo que leer, los libros que tengo que pedir, los libros de los que me hablan otros libros, los libros añorados y perdidos en una mudanza, frases de libros, aforismos de escritores, libros, libros y libros.

Por esto, cuando me invitan amablemente, como ahora es el caso, a escribir (terrible palabra, ¿no es mucho mejor leer?) algo sobre este oficio de librera, pues me hago un lío: ¿cómo un libro (el libro *c'est moi*), que ya está escrito, puede a su vez escribir otro libro? Los libros están hechos para ser leídos y las librerías también se leen, no se escriben: se leen sus escaparates y los mensajes de socorro que lanza el librero a través de ellos: se leen sus mesas de novedades, y en ellas la presencia o ausencia de ciertos títulos: se leen sus estanterías, la selección que una mano invisible realiza cada día: se lee la altura de las pilas: se leen, en

fín, las ciudades y las gentes que en ellas habitan, siguiendo el mapa de sus librerías.

Los cristales a través de los que yo veo el mundo, son los de la pecera de la librería Rafael Alberti, una esquina en el barrio de Arguelles de Madrid, establecida desde el año 1975, otoño del 75 para ser más preciso (cercana estaba ya la primavera), iluminada por el azul y las palomas del poeta gaditano ©



La novela que me gustaría dirigir

Inés París

«ESTE LIBRO TIENE BUEN GUIÓN» ES FRASE QUE UN CINEASTA NO SIEMPRE PUEDE PROFERIR. ESTA SECCIÓN HACE HABLAR A DIRECTORES DE CINE SOBRE LA NOVELA QUE LES GUSTARÍA TENER COMO GUIÓN.

Todos los directores de cine que conozco compartimos una misma fantasía: que nos llegue un guión maravilloso listo para empezar a pensar en el reparto, el estilo de la película y la música. Listo para rodar. Nos ocurre porque casi todos los directores en este país somos autores de nuestros guiones y sabemos que no hay nada tan difícil, delicado y arduo como la escritura. Algunos han tenido la suerte de adaptar una novela o un relato. A mí no me ha sucedido aunque detrás de cada historia que he inventado y escrito está el poso de la lectura, afición y pasión que me acompaña desde la infancia. Detrás de *Sé quién eres* (película dirigida por Patricia Ferreira) estaba la lectura de Oliver Sacks y sus relatos sobre enfermedades de la mente; en *A mi madre le gustan las mujeres*, la protagonista (Elvira, interpretada por Leonor Watling) tiene vocación de escritora y admira a Emily Dickinson, uno de cuyos poemas recita a la novia de su madre; mi última película *Miguel y William*, sobre un ficticio encuentro entre Cervantes y Shakespeare, está, evidentemente, plagada de referencias y citas de la obra de estos dos autores.

No ha sido un productor sino un escritor (y director de esta revista), Benjamín Prado, quien me ha hecho la tan deseada pregunta: ¿Qué novela o relato te gustaría dirigir?

Es lógico, ya que los escritores suelen tener más imaginación (incluso para formular preguntas) que nuestros productores. Además, no están obligados a pensar en términos presupuestarios,

que son el principal obstáculo para que en nuestra frágil industria cinematográfica se pueda formular una tan sugerente y lógica pregunta a un director.

Liberada, por tanto, de tener que responder en unos términos realistas que tengan en cuenta el coste de la película, el interés de la historia para el público de menos de treinta años (los que llenan los cines), la posibilidad de que haya un personaje apropiado a una de nuestras estrellas (mejor también si es menor de treinta y popular porque sale en la tele) y de la necesidad de que tenga un género claro (el marketing dice que hay que hacer comedias, *thrillers* o cine social) me queda sólo lo más difícil, elegir entre una inmensidad de posibilidades a cual más apetecible.

He descartado algunos de los libros que más me gustan o me han marcado porque escribo estas líneas desde una casa perdida en el campo y sin mi biblioteca a mano, así que no puedo consultarlos. En el saco de los descartados ha quedado *Rayuela* de Cortázar o *Bomarzo* de Mugica Láinez con los que quedo en deuda y mientras me decido por un relato breve de García Márquez:

EL VERANO FELIZ DE LA SEÑORA FORBES

Esta historia pertenece a la colección *Doce cuentos peregrinos* que García Márquez escribió tras *El otoño del patriarca.* Es un relato curioso, peculiar, donde un García Márquez al que se nota muy cercano al mundo infantil (de hecho escribió las primeras notas en los cuadernos escolares de sus hijos), describe un mundo diferente al que suele retratar (el escenario no es América sino Sicilia, el Mediterráneo). Tiene el cuento un humor soterrado que incluye la autoironía: los niños protagonistas son hijos «de un escritor del Caribe con más ínfulas que talento», que deja a sus hijos en manos de una institutriz mientras él y su mujer participan «con cuarenta escritores de moda en un crucero cultural de cinco semanas por las islas del mar Egeo».

Es un cuento de verano que transcurre en la isla de Pantelaria, en el extremo meridional de Sicilia, en una casa pintada de cal viva hasta los «sardineles» «desde cuyas ventanas, en las noches sin viento, se veían las aspas luminosas de los faros de África».

El escenario es sin duda magnífico. Siempre he deseado hacer una película que transcurra al aire libre y mejor si es cerca del mar. Tal deseo es claramente contradictorio con lo que ha sido hasta ahora mi experiencia cinematográfica. Mi formación teatral me impulsa a escribir guiones que suceden en espacios cerrados, casi en escenarios, pero ahora, al partir de un relato de otro, observo con satisfacción cuánto ayuda a superar las limitaciones personales partir de un universo ajeno. García Márquez habla continuamente del paisaje, muchas situaciones suceden en la playa, en el agua, buceando, explorando la isla de noche y de día. Hasta el espacio cerrado de la casa, donde también tienen lugar algunas de las secuencias decisivas, es un ambiente comunicado con el exterior, directamente conectado con el entorno. Es agosto y «a través de la ventana se veía la ardiente llanura lunar hasta el otro lado de la isla, y el sol parado en el cielo». Estamos pues ante una película que sería rodada principalmente en exteriores y con luz natural. Esto, que de entrada parece más fácil y agradable que encerrarse en un plató, en realidad complica enormemente un rodaje. Hay que elegir cuidadosamente las horas del día a las que se filma, se depende peligrosamente de las condiciones atmosféricas, la continuidad es mucho más difícil porque la luz cambia... pero es también un desafío fantástico para un director de fotografía. Hay muchas secuencias nocturnas así que ya imagino a Néstor Calvo, con el que me entusiasma trabajar, convenciéndome para que los personajes lleven siempre una luz en las manos: candiles, linternas, antorchas...

Un director necesita «hacer suyo el material creativo» del que parte para construir una película. Yo siento que en este relato de García Márquez hay varios elementos en los que me reconozco. Primero, el escenario en el que transcurre, que me traslada a los largos veranos de mi infancia. Mis padres, profesores los dos, disfrutaban de un par de meses sin clases durante los cuales nos trasladábamos a Jávea (no es Sicilia, pero en los años setenta tenía mucho de pueblecito mediterráneo aún no destruido por la especulación inmobiliaria). Era para nosotros, los niños, la época del desorden y la libertad. Los horarios estrictos desaparecían, se nos permitía acostarnos mucho más tarde, estábamos en contacto con la naturaleza que, como niños urbanos nos era negada el resto del

año, vivíamos en pandilla, pasando largas horas sin que ningún adulto interrumpiese nuestros juegos. El verano feliz de García Márquez, como los míos, ocurre en los años setenta. Sus protagonistas son dos niños de nueve y siete años. Una edad que era también la mía en esa época y una infancia muy diferente a la que hoy disfrutan (o padecen) nuestros hijos. No había teléfonos móviles (normalmente ni siquiera había un teléfono fijo en las casas de vacaciones), ni ordenadores ni *play stations*. La única pantalla era la de la tele y sobre esta mandaban los adultos, cosa que hoy tampoco sucede.

Llegados a este punto, en el que he explicado con emoción mis «razones personales» para desear hacer esta película, imagino la mirada cargada de ironía que me dirigiría un productor. Que un director desee contar una historia es lo de menos, lo importante es la historia en sí, lo necesario es que sean muchos los espectadores que pueden desear ver la película e identificarse con sus protagonistas. Ese es el momento en el que los guionistas y directores hacemos para los productores lo que los americanos llaman un *pitching*, es decir un resumen de la historia, muy breve, y lo más atractiva posible, para que el oyente se interese y le «vendamos» la historia. Aquí va mi *pitching* que, creo, en nada traiciona, el relato de García Márquez.

Esta es la historia de dos niños, dos hermanos de nueve y siete años que disfrutan de un verano feliz en una isla siciliana, en compañía de sus padres cuando, repentinamente, los padres deben abandonar la isla ya que han sido invitados a un congreso de escritores. Los niños quedan bajo la autoridad de una institutriz contratada por sus padres. Ella es un personaje extraño e inquietante que sufre, como los niños irán descubriendo, una especie de desdoblamiento de personalidad. Por el día parece un sargento de caballería que somete a los niños a un orden estricto y les prohíbe casi todo aquello que les es placentero pero por la noche se transforma en una mujer desconocida que se mete en la cocina a beber botella tras botella de vino mientras cocina increíbles postres. La mujer nocturna, además de trasnochar, recita poemas en voz alta y en ocasiones hasta canta. Es un comportamiento que, a ojos de los niños, resulta del todo incompresible y profundamente inquietante.

La relación de los niños con la institutriz es pésima. Ellos sienten que han sido abandonados por sus padres en manos de una mujer tan extraña como cruel. Los dos hermanos se enfrentan a la autoridad de su guardiana que castiga una y otra vez con severidad sus rebeliones hasta que un día... las tiernas criaturas deciden matar a la institutriz: la van a envenenar con el contenido en un ánfora que encontraron explorando la isla con su padre. Noche tras noche mezclan el veneno con el vino que consume la institutriz.

Durante unos días nada cambia, la institutriz no parece enfermar, ni cambia su actitud, pero un día la mujer recibe una carta que le afecta intensamente. Ese mismo día, ante un nuevo plante de los niños, que no quieren comer la sopa, parece rendirse y exclama «Hagan lo que quieran. Yo no existo». Esa noche las criaturas la escuchan comportarse de manera extraña: habla sola, declama a Schiller, y termina soltando un grito terrible que culmina en un silbido triste y continuo «como una barca a la deriva»

Por la mañana no acude a levantar a los niños que se despiertan porque «el sol se metía a cuchilladas por la paredes». Ellos suspiran liberados, convencidos de que el veneno ha funcionado y, por fin, la han matado.

Los niños escapan a la playa y pasan el día nadando y buceando: visitan unos torpedos de guerra que han quedado acostados en el fondo volcánico del mar, giran alrededor del cabo buscando la ciudad sumergida de la que los lugareños les han hablado, disfrutan de una tormenta de verano durante la cual el mar se revuelve y «una muchedumbre de pájaros carniceros revolotea con chillidos feroces sobre el reguero de pescados moribundos de la playa» La vida vuelve a ser buena sin la señora Forbes.

Al regresar a la casa se llevan la sorpresa de encontrar dos automóviles de la policía, un ambulancia y la casa llena de gente del pueblo: las vecinas rezando, los hombres charlando en el patio. Por primera vez son conscientes de lo que han hecho. El pequeño se asusta y tiene el impulso de huir, pero el mayor le hace entrar, está convencido de que no sospecharán de ellos.

Sin que nadie se fije en ellos, dejan las aletas y los tanques de buceo antes de deslizarse hacia su habitación. Pero, al hacerlo, pasan por la puerta entreabierta de la habitación de la señora For-

bes y no consiguen reprimir el impulso de asomarse y echar un vistazo. Nunca olvidarán lo que entonces vieron:

«Estaba tirada de medio lado en el suelo, desnuda en un charco de sangre seca que había teñido por completo el piso de la habitación, y tenía el cuerpo cribado a puñaladas. Eran veintisiete heridas de muerte, y por la cantidad y la sevicia se notaba que habían sido asestadas con la furia de un amor sin sosiego, y que la señora Forbes las había recibido con la misma pasión, sin gritar siquiera, sin llorar, recitando a Schiller con su hermosa voz de soldado, consciente de que era el precio inexorable de su verano feliz»

El verano feliz, que parecía ser el de los niños era el verano extraordinario de la señora Forbes, un personaje misterioso y ambiguo del que no sabemos ni sabremos nada ya que la mirada en la película es la de los niños y, como ellos reconocen en el momento mismo de conocer a la institutriz, no tienen la edad ni la experiencia con las mujeres que les permitiría adivinar tras la máscara de dureza de aquella mujer, la fragilidad extrema.

Unos protagonistas evidentes (los niños), conductores de la historia, y una protagonista real, oculta, de la nunca sabremos apenas nada. Un crimen sin aclarar y sin asesino, una película que comienza como un relato alegre e ingenuo (yo lo imagino casi tan divertido como *Mi familia y otros animales* de Durrell) y que se desliza hacia la oscuridad y el *thriller.*

Estos niños protagonistas son unos «niños abandonados» como en tantos relatos y películas. Niños a los que la vida de pronto se les vuelve difícil, niños haciéndose adultos: «al cabo de dos semanas bajo el régimen de la señora Forbes habíamos aprendido que nada es más difícil que vivir» . No se trata de niños que sufran un trauma profundo por la muerte de sus padres (como en la maravillosa novela de Ian McEwan *El jardín de piedra*) o la amenaza real de un peligro (como en *La noche del cazador* de Charles Laughton) sino de niños que se enfrentan a sus propios fantasmas, el peligro no está en el exterior sino en la percepción que ellos tienen del mundo. Sin duda esta película yo la haría subrayando la subjetividad del relato, situando el punto de vista en la interioridad de las criaturas protagonistas (seguramente en uno de ellos). La cámara debería ser «los ojos del niño»; el sonido, jugar con su percepción; la música, plas-

mar sus estados de ánimo. Hay una descripción magnífica en el cuento de lo que los niños sienten ejemplificado en la forma de comer: cuando están con los padres la comida es una fiesta y la cocinera que les sirve canta y se sienta con ellos a la mesa «con una vocación de desorden que alegraba la vida», cuando comen bajo el régimen de la señora Forbes «nos servía en un silencio tan oscuro que podíamos el borboriteo de la sopa hirviendo en la marmita.»

La idea de el borboteo de la sopa, no es casual, es una imagen de cuento: la marmita en la que la bruja cocina a los niños. La señora Forbes no es un monstruo pero lo simboliza: como en los cuentos de hadas, es una especie de «niño grande», de bruja o gigante en cuyas manos han quedado los inocentes sin que su personalidad sea asimilable a la de un padre o una madre (autoridad admitida), porque es una un ser extravagante, parecido a un «niño grande» (caprichoso, absurdo, histérico). La reacción de los niños a esta nueva situación es la del que se resiste: «tengo miedo de tener miedo», dice el hermano pequeño al mayor» y emprende una lucha por la libertad que incluye la violencia. Los niños, que eran bondadosos y felices en la primera parte, bajo un régimen de terror (aunque el terror sea simplemente sustituir la caza nocturna de ratas por la lectura de Shakespeare) se vuelven «niños salvajes», sin ética, guiados por el puro instinto de supervivencia. Es el pequeño el que decide: «la voy a matar». Este relato de García Márquez, me doy cuenta ahora, haría las delicias de Bruno Bettelheim que explica en su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* que los relatos tradicionales precisan de un monstruo al que los niños vencen porque el monstruo que el niño mejor conoce y al que debe vencer en una lucha titánica es él mismo, ese monstruo que a veces teme ser y que le persigue.

Este aspecto de «cuento» es muy coherente con todo el tono del relato de García Márquez que está plagado de referencias a lo simbólico y mitológico. Como la historia sucede en una isla griega, se juega con los elementos de la tradición helénica y mediterránea: el relato comienza con una «muroena helena» (una morena) clavada en el dintel de una puerta como si de un ritual o una maldición se tratara. La institutriz explica a los niños que la morena es un animal sagrado para los griegos antiguos, manjar de reyes

y cuya hiel proporcionaba a los guerreros un valor sobrenatural. La primera rebelión de los niños será no comer esta morena que sin embargo les va a convertir, aún sin catarla, en guerreros vengadores. El instrumento que van a usar, el «arma», también está llena de connotaciones: es un veneno depositado en un ánfora griega que encuentran explorando la isla con su padre. Como descubriremos por el sorprendente final del relato el «veneno» no es tal. Los niños creen que es veneno porque su padre así se lo ha contado –de nuevo una prohibición de cuento; «esto no lo bebáis o moriréis»– En realidad son seres inocentes que viven en un mundo de fantasía e incluso cuando pretenden ser crueles no son sino criaturas inocentes que aún ignoran cuáles son los verdaderos peligros de este mundo.

La mezcla de relato realista y simbólico, me parece una clave esencial para entender el tono estético y visual con el que debería realizarse la película. El hecho de que no sea una historia que sucede hoy en día ayuda enormemente a la hora de construir un mundo fantástico, ya que el universo del lo evocado (el pasado, los setenta en este caso) permiten una gran libertad a la hora de introducir elementos un tanto extravagantes que nos llevan a ese «más allá» que tienen los cuentos, a la dimensión simbólica de lo real. Los otros personajes, los secundarios también ayudan a dar este tono de relato fantástico a la película: Orestes y Fulvia Flamínea.

Orestes es un buceador. Un joven bellísimo y peligroso. Vive de vender los peces que caza. Es el aliado de los niños, el que les enseña a bucear. Pero es también un personaje ambiguo: el introduce la primera señal de muerte en el relato, la morena que cuelga del dintel, aparece siempre con varios cuchillos colgando de su fina cintura y nos señala García Márquez que la institutriz se queda boquiabierta ante su belleza la primera vez que lo tiene ante los ojos. Sin duda, Orestes, tiene todas las cartas para ser el amante nocturno de la señorita, y su asesino.

Fulvia Flaminea es la cocinera y vecina. Es un personaje maternal, amiga de los niños que por las noches, mientras los padres les permiten esa libertad, van a su casa. La relación con Fulvia, que «parecía un obispo feliz, y siempre andaba con una ristra de gatos que la estorbaban para caminar, pero ella decía que no los sopor-

taba por amor sino para que no se la comieran las ratas», también les será prohibida por la señorita Forbes, como todo aquello que tiene que ver con la isla.

La «disciplina» que la señorita Forbes impone a los niños es una crítica preciosa de un tipo de comprensión de la «cultura y la formación», esa que, como se dice al comienzo del relato: «huele a orines». Forbes es alemana, habla a los niños en inglés, impidiéndoles el uso de su lengua materna (el español), les obliga a limitar las horas al aire libre y les impone la lectura de Shakespeare. Todo esto resulta especialmente absurdo y monstruoso, cuando los niños están en un contexto maravilloso donde la sola exploración de la isla y la relación con los lugareños podría ser tan formativa como cualquier lectura. Me recuerda una anécdota que oí relatar varias veces en mi infancia: un inspector de la Unesco visita una escuela situada a orillas del mar Mediterráneo y desde cuyas ventanas se ve la gran extensión azul. El inspector pregunta a los niños dónde está este mar y ellos, muy trabajosamente, lo buscan en un mapa, sin que a ninguno se le ocurra señalar hacia las ventanas.

El relato de García Márquez que, como vemos, está lleno de imágenes, ideas y situaciones, precisaría, como es lógico ya que se trata de un cuento, de una desarrollo que añadiese nuevas secuencias dentro de una estructura que ya existe. Habría que elegir si el tono de la película se inclina desde el comienzo hacia lo inquietante o si el peligro va a apareciendo progresivamente. Habría que relatar en el primer acto el verano feliz de los niños con sus padres, ir creando, desde la llegada de la señorita Forbes, el clima de opresión y la rebelión de los niños y elegir (esto es lo más complicado) el grado de misterio en el que mantenemos al personaje femenino. ¿Enseñamos al espectador algo más que lo que saben los niños? ¿Descubrimos al amante? ¿Explicamos las razones del crimen? También habría que decidir si la película termina con el asesinato o si existe la investigación policial. Otra posibilidad es que sea esta investigación, desde el comienzo, el hilo conductor de la película...o si no hay investigación que sea la «tristeza» de los niños, que tras la aventura veraniega han perdido la inocencia, la que inicialmente marca el tono (esto se parecería a *Bonjour tristesse*, la novela de Françoise Sagan llevada al cine por Otto Preminger).

El personaje de la señorita Forbes es decisivo en este relato y lo sería en la película, sin duda. Debe ser una actriz creíble en su dos caras. Una mujer que tenga misterio. Ella es «la diferente», el «monstruo» de la película. Imagino las conversaciones con la diseñadora de vestuario (hablo en femenino porque uno de los mayores placeres para mí de hacer cine es trabajar con Sonia Grande, una verdadera artista dotada de profundidad y sentido del humor a parte iguales), que se volcaría en el atuendo del único personaje «vestido» de la película. Los niños, Orestes, incluso los padres en la primara parte, me los imagino prácticamente desnudos y muy morenos. Fulvia llevaría una ropa (siempre la misma) que es casi una segunda piel, pero la señorita Forbes... García Marquez la describe con botas militares al llegar a la isla, vestida y bajo una sombrilla en medio de la playa (esta es una imagen emblemática para la película, casi un cártel), con un camisón largo e infantil cubierto de harina, cuando cocina por la noche... La ropa de la señorita Forbes es fundamental porque es su «máscara». Detrás hay un cuerpo parapetado que solo descubriremos cuando lo desgarren a cuchilladas.

Pero todo esto son especulaciones en las que uno no se embarca antes de saber si a nuestro imaginario productor le ha gustado la historia, y la posibilidad, por ejemplo, de que Susan Sarandon o Sigourney Weaver sean la señora Forbes: Ya se sabe que toda película necesita una estrella y ya que nosotros sólo estamos imaginando posibilidades así que ¿por qué no pedir a los dioses lo inalcanzable?©

Juan Carlos Onetti

Juan Cruz

UN ESCRITOR TAMBIÉN EXISTE ANTES DE PONERSE A ESCRIBIR. SOBRE EL UMBRAL DE ESA PÁGINA SE ABRE ESTE APARTADO DE LA REVISTA, EN ESTE CASO CON ONETI BAJO LA MIRADA DE JUAN CRUZ.

Conocí a Juan Carlos Onetti en Tenerife, le volví a ver en Las Palmas, con Juan Rulfo, y luego fui su vecino en Madrid; él vivía en la avenida de América, con Dolly, su mujer, y con su perra Biche, y yo vivía en la calle Padre Xifré, a la vuelta, donde también era vecino de Víctor Erice. Dos silenciosos, Onetti y Erice, juntos, o casi juntos, separados por un portal y por un enjambre de palomas y de gatos. Un día entró en mi apartamento –que era en realidad de Antonio Escohotado, especialista en drogas– una paloma, se quedó a vivir allí dentro, y un día, a trompicones, quiso salir de la vivienda, chocó contra un cristal y se quedó muerta. Cuando descubrimos el olor nauseabundo de la paloma el portero, seco, enjuto, otro silencioso, como Onetti y como Erice, y como Rulfo, vino a sacarla, para enterrarla. Se lo conté a Onetti, unos días más tarde. Se carcajeaba:

—¡Se equivocó la paloma! ¿Ves? ¡Por fin es verdad lo que dice Alberti! ¡Se equivocó la paloma! ¿Y sabes qué te digo? Que esa paloma cometió suicidio.

Tenía un agudo sentido del humor; había venido a España, tras su choque con la dictadura uruguaya, que le persiguió hasta en sueños, atraído por la generosidad de dos personas –Luis Rosales y Félix Grande–, íntimamente relacionadas con *Cuadernos Hispanoamericanos;* Félix le paseó por todas partes, le consiguió dinero para subsistir, y le alimentaba también de libros y de noticias. Durante unos años soportó la vida cotidiana de la gran ciudad, pero un día, y esto no es sólo legendario, se cansó de la calle

y de la vida, y se sumió en el silencio y en la casa, en esta casa de la avenida de América, número 31. Y decidió vivir acostado, alejado del sonido y de la furia española.

Ahí Dolly le llevaba libros –que le conseguía en la librería La Chuca, que existía entonces en la calle Cartagena, contigua–; él los leía, los devoraba, y luego los devolvía a la velocidad de los gamos; leía de todo, o casi de todo, empezando por las novelas policiacas; descubrió a escritores españoles de los que se hizo muy pronto aficionado –Antonio Muñoz Molina, Julio Llamazares, a los que defendió de Camilo José Cela, que pasó a ser su bestia negra, o parda– y se nutrió de la información de los periódicos hasta extremos obsesivos; lo leía todo, estaba enterado de todo, y sin salir de casa.

Cuando le conocí bebía mucho, pero se mantenía en pie, quería estar entre los demás; poco a poco se fue hartando de la conversación y de la vida; siguió bebiendo, pero a solas; a veces bebía whisky, aguado, con agua Solán de Cabras; y cuando quiso retirarse de tanto alcohol cambió sus preferencias por el vino; bebía Cune Tercer Año, en vasos pequeños, que Dolly llenaba con ternura y con la frecuencia que él requería, que era mucha. Nunca lo vi borracho, jamás, y tampoco lo vi borracho en esos días en que coincidí con él en aquellas salidas, en Tenerife, en Las Palmas o en Madrid. En Las Palmas coincidió con Juan Rulfo, su amigo, en la época en que el escritor mexicano tomaba Coca Cola, porque se estaba quitando –provisionalmente– del alcohol; Onetti tomaba whisky aquel mediodía, tenía los ojos saltones, casi desorbitados, y miraba hacia adentro, como si tuviera una cuenta pendiente con las pesadillas.

Cuando le frecuenté más fue cuando me hice, además de su amigo, su editor. Me gustaba ir a su casa, a escucharle, a hablarle; una vez fui a entrevistarle con Dulce Chacón, mi amiga; fue una entrevista muy larga, en la que le sobresalió un colmillo, que le había retorcido Julio Cortázar: su colega argentino había tenido una agria, y desconsiderada, polémica con el peruano José María Arguedas, y Onetti no le perdonó al autor de *Los premios* esta frase que destrozó a Arguedas y que, según su exagerada consideración, le llevó al suicidio y a la tumba: «Usted toca la quena en

Perú y yo dirijo una orquesta en París». Especialistas en Arguedas, y en su vida, consideran que eso no desató la depresión del autor peruano, pero lo cierto es que Onetti lo creyó, y él también se fue a la tumba con esa interpretación de los hechos.

En esa conversación explicó Onetti también una anécdota famosa que le liga a Mario Vargas Llosa: dijo una vez, y esto sí era cierto, que él tenía con la literatura la misma relación que un amante tiene con las mujeres: libre, abierta, sincopada, mientras que Mario tenía una relación matrimonial: fija, formal, cotidiana.

Esta otra anécdota también es verdadera, pero no la contó Onetti, sino Ramón Chao, que la presenció mientras dirigía un equipo de la televisión francesa que estaba en el piso de la Avenida de América para hacer un documental sobre el autor de *Juntacadáveres.* Una joven bellísima, integrante de ese equipo, miraba fijamente a Onetti y éste le espetó:

—Me mira usted fijamente porque ha descubierto que tengo tan solo un diente. Pues le advierto que yo tengo una dentadura perfecta, pero se la he prestado a Mario Vargas Llosa.

Estaba siempre en pie de guerra, o de humor; su disposición para la gracia –¡y para la vida!!–me recordaba la de E. M. Ciora. Según Fernando Savater, que tanto conoció, y tradujo, al ensayista rumano, éste era un hombre aficionado a la risa, a la comida y a las mujeres, pero en sus libros glorificada la tristeza y la melancolía, y maldecía la vida.

Onetti maldecía la vida en los libros, pero la amaba en la vida cotidiana; le encantaba que le contaras chismes, hablaba muy poco de sus libros, bebía con gusto cualquier bebida que fuera vino bueno o whisky razonablemente bueno, y no te daba la tabarra ni con lo que escribía ni con lo que leía. Consideraba que los escritores eran bastante fatuos, y a esa fatuidad le ponía nombres y apellidos, y prefería estar con la Biche –que le mordía las canillas: por eso, decía, él no se levantaba de la cama– que en medio de una tertulia de letraheridos.

Cuando enfermó más gravemente le ayudé a entrar y salir de los hospitales; en ese tiempo de dolor, también, me sentí muy cerca de él, me resultaba un amigo, un tipo formidable, con un sentido del humor poco habitual, esencial, humano.

Escribía echado sobre el lado más oscuro de su cama, delante de una fotografía, recortada de un periódico, de Raymond Chandler, o quizá de Faulkner; para escribir se servía de agendas usadas, sobre las que deslizaba, casi sin tachaduras, su letra de altibajos, pero perfecta. Cuando terminó su último libro y me lo dio, en mano, sonrió y dijo:

—Ahora haz con él lo que suelen hacer los editores. Si no tienes papel higiénico, úsalo, a mi no me va a importar.

El libro se tituló *Cuando ya no importe.* Cuando salió yo sabía que él me había proporcionado una gran felicidad; editarle era quererle, verle era quererle. Un día me llamó:

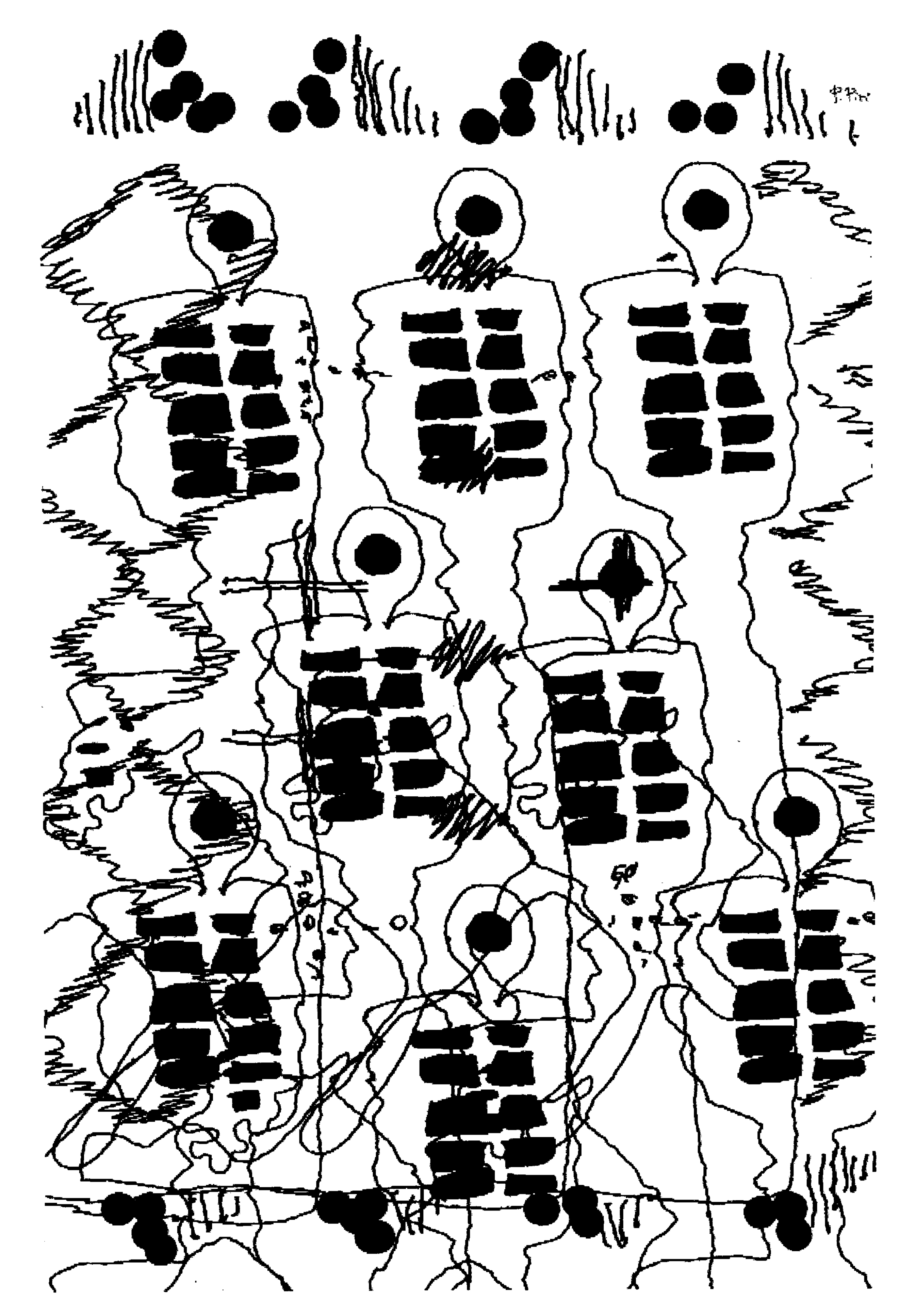
—Juancito, ¿y los avisos?

Echaba de menos la publicidad *–los avisos–* sobre su libro. Era un hombre maravilloso, y a veces también tenía los pies en la tierra. Cuando aparecieron al fin los avisos llamó de nuevo:

—¿No estarás tirando el dinero, viejo?

Cuando murió yo estaba en Los Ángeles, muy lejos de la clínica de la calle de San Bernardo donde vivió sus últimas horas. Recuerdo mi congoja de entonces; salí a la calle, busqué un taxi, lloviznaba; di vueltas por aquella ciudad sin otro rumbo que el que me marcaba la tristeza ©


Creación



Ejército a la orilla del parque. P. Pino

Canciones del que no canta

Mario Benedetti

Ausencias

En mi viejo catálogo de ausencias
algunas todavía me estremecen
compañeros y compañeras de ansias
de abrazos de peligros compartidos
ya no estarán irremediablemente

es como si su sangre regalada
corriera solidaria por mis venas
en busca de mi búsqueda tenaz
y así vivo muriendo
mientras el tiempo corre como un río

unos quedaron desaparecidos
otros aparecieron en sus huesos
sus palabras siguieron resonando
como si todavía nos nombraran

qué podemos hacer con las ausencias
es imposible defenderse de ellas
están ahí deshilachadamente
cual fantasmas sedientos de vivir
o crepúsculos huérfanos de noche

no hay rescate posible en las ausencias
uno sigue con ellas en la mano
y sabe que no puede abandonarlas
el mundo fue creado con ausencias
y allí estarán hasta que en un descuido
también uno pase a ser un ausente

Mis autores

Cuando leí a Juan Rulfo
crecí cuatro centímetros
cuando leí a Machado fue un milagro
con Vallejo pude soñar a gusto
con nuestro Onetti asimilé lo insólito
y con Quiroga supe de tristezas

el bueno de Cortázar
me convirtió en su cómplice
en Felisberto me encontré con Kafka
y en Kafka con la jaula
que buscaba sus pájaros

en Paco Urondo optimismo hasta el pozo
en Roque Dalton su faro de indócil
José Ernilio Pacheco me dio mundo y su fuego
Juan Gelman el amor hecho tragedia
Marcel Proust las disculpas de la culpa
Neruda su muestrario de metáforas
García Marquez ya no sé cuántas cosas

son los autores que metí en mi vida
éstos y muchos más
uvas de otro viñedo / son mi vino
y cuando me desarmo y los encuentro
brindo con ellos en copa de letras

Soneto del enemigo

El enemigo es siempre un centinela
que quisiera pillamos en pecado
y como él nunca está desamparado
en la noche sin lumbre nos desvela

el enemigo es una ciudadela
en contra del futuro y el pasado
y aunque uno ya esté más acostumbrado
ningún rival es una bagatela

lo mejor es mirarlo frente a frente
no se vence al opuesto sí se huye
sobre todo si cerca hay un abismo

después de meditarlo largamente
en un rapto sincero se concluye
que el enemigo es parte de uno mismo

Sombras

Ni meteorólogos ni profetas
nadie se acuerda de la vieja sombra
que sin embargo es la centinela
de nuestras penas y de nuestras glorias

está la propia / la que no nos deja
especialmente cuando el sol asoma
y están las otras / las de tantos prójimos
que nos saludan desde las baldosas

son las tinieblas propias / las privadas
las que tienen que ver con nuestra historia

pero además está la gran tiniebla
la que aguarda en el fondo de las cosas
y la sombra gigante inabarcable
que nos hace pensar o nos ahoga

el universo vive de lo oscuro
allí esconde fantasmas y memoria

esa noche de todos y de nadie
es la obra maestra de la sombra

Foto sepia

Una noche llegaron los abuelos
y se metieron en la foto sepia
venían de Foligno / Umbría / Italia /
y se habían propuesto aclimatarse
en esta mansa tierra que tenía
apariencia de buena y era buena

trajeron tradiciones y buen vino
los deseos en su cajita de ébano
la cuchara para los spaghetti
y un exilio que aún no se nombraba

desde la foto lo aprendieron todo
empezando por la melancolía
que fluye en nuestras venas

aunque cueste creerlo somos nietos
de sus percances y sus esplendores
vinieron listos a dejamos suerte

él era un químico de veras y ella
sorda como una tapia y se reía
con una risa tana y contagiosa

desde la foto ahora se despiden
porque la oscura los llevó hace tiempo
pero uno y otra nos dejaron algo
en las bisagras de los corazones

Sentimientos

Estuvimos tan juntos tanto tiempo
mirándonos sintiéndonos buscándonos
viajando por el mundo como intrusos
o como galemas / o como canoas
cada uno en su sueño / o ambos en el mismo /
si las guerras / las patrañas / los crueles
nos separaban obligatoriamente
la nostalgia se metía en los insomnios
y era duro vivir en soledad

fueron 60 años de saber y tenemos
en los silencios como en los abrazos
en los contactos o en la lejanía
creando las congojas y el amor
partiendo de la infancia
en que nos descubrimos /
de la adolescencia
en que nos enlazamos /
y de los otros tiempos y otros años
en que nuestros pasos iban al unísono

nunca hubo razones para pensar finales
qué azar podía quitamos ese premio
ese vivir en paz a dos latidos

y sin embargo / pese a todo
apareció el alzheimer / esa enfermedad
misteriosa / tan maldita que me la
quitó sin más de entre los brazos
la cambió en otra imagen / otra voz
otro cuerpo / otras manos

y cuando algunas veces pocas veces
ella hoy me mira con los ojos cerrados
vaya a saber qué cosas me preguta
que yo / desde mi nada / no respondo

la memoria me arrima lo que puede
lo que no se gastó con la costumbre
y el corazón octogenario
y el marcapasos ayudante
aprenden a estar tristes

Epílogo

Antes de su final inmerecido
Luz abrió.por última vez sus ojos
y su mirada fue una despedida

nunca podré olvidar
esos ojos tan míos
resumiendo una vida
dando un amor postrero
mas o menos consciente
del temblor de mis manos

de ahora en adelante
aunque comparta el tiempo con cercanos
con los míos de siempre
y pregunte y responda y hasta ría
mi alma estará sola en su guarida
con su resignación ínvoluntaria
rodeada de memorias imborrables
e insomnios invadidos de tristeza

y así una noche llegaré en silencio
al borde de mi último destino ©

Almanaque
Ángel González

Febrebro

Ayer fue el dia primero
de febrero.
Hoy es el día dos.
Dentro de veintiseis febrero dirá adiós.

Febrero es un mes de corta trayectoria,
mas su breve andadura es muy contradictoria.
Tiene fama de loco,
y con razón,
porque cambia de humor a cada poco.
Tan pronto está gruñón
como sonríe.
No hay quien se fíe
de ese mes que un buen día nos acaricia
con la suave delicia
de sus dedos de sol,
y acto seguido,
sin decir agua va ni tan siquiera,
nos vuelca encima un jarro de agua fría
seguido de violenta ventolera
que arrebata el paraguas de las manos
de los atribulados ciudadanos,
y manda los sombreros a volar:
avieso chaparrón, viento polar.

Acaso porque intuye que no puede
controlar su carácter irascible,
febrero
–que a pesar de sus prontos tiene buén corazón–
se decide a marchar lo antes posible
para darle al mes marzo la ocasión
de cumplir la ilusión
que anticipadamente la sangre nos altera.
Porque todos sabemos
que al final de febrero ya está la primavera
en la sala de espera
de la próxima estación.

Tormenta del mes de mayo

El cielo de algodón abrió sus brazos
y dejó caer hielo hecho pedazos.

Granizo.
Dios te hizo en bloque y luego te deshizo.

Parece que una guerra ha comenzado:
proyectiles de hielo hacen blanco en el prado.

Ataca la celeste artillería.
Estalla un trueno allá en la lejanía.

Fuego cruzado. Al estampido seco
responde rápido y certero el eco.

Los ángeles se pierden por las lomas
disfrazados de pálidas palomas.

huyendo como Dios les da a entender
–con muy malos modales–
del hielo que no deja de caer
sobre sus blancas plumas celestiales.

El Todopoderoso no se atreve
a resolver tanta dureza en nieve,

y con su mano artrítica de abuelo
dibuja un arco iris en el cielo.

Ha salido redonda
la acuerela divina.
¡Qué belleza! En la fronda
el ruiseñor está que trina.

No lo puede creer.
Ahora que brilla el sol ha empezado a llover.

Y con florida y lírica oratoria
eleva al cielo esta jaculatoria:
Vacilante Señor de las Alturas:
cuando vas a dejar de hacer locuras?

Pero el cielo no cambia de actitud:
es a partes iguales agua y luz.

Para acabar con tanta indecisión,
los pajaritos cantan,
las nubes se levantan
y dan por terminada la función.

Sirenas en el mes de junio

En un acantilado solitario,
una noche de junio,
a la difusa luz del plenilunio,
presencié un episodio extraordinario.
A mi vera,
dos sirenas de cuerpo adolescente
y larga cabellera
urgieron de las aguas de repente
y empezaron a hablar de esta manera:

—Ola, ola, ola, ola.
—¿Qué ola tienes tú?
—Tres delfines y mero.
—Vas atrasada un barbo y siete ostras.
—¿Tienes alga que hacer?
—No tengo nalga pero traigo cola.
—Podríamos acercarnos
de aquel barco velero hasta la popa
y cantar a dos voces las canciones
que a las tripulaciones vuelven locas.
—Es divertido ver a los marinos
arrojándose al agua por la borda,
pero ahora estoy citada
con un tritón barbado que me ronda.
—Entonces, nada, nada, nada.
Volveré a verte dentro de una ola.
—Si no voy, te dejaré un mensaje en una caracola.
—¿Y qué más? —Sólo sal.
—Y tú sal sola.
—Ola, ola y adiós.
—Adiós y ola, ola, ola.

Así se despidieron, y nadando
no sé hacia qué marítimos confines
se fueron las sirenas alejando
escoltadas por ágiles delfines.
Yo me quedé pensando:
si les hubiese dado por cantar
habría tenido que tirarme al mar.

Setiembre

Qué pronto,
todavía en verano,
un otoño impensable
instala en el paisaje sus cuarteles de invierno.
Tocan a retirada,
los verdes se repliegan,
abandonan el campo hacia los ríos
donde los juncos los acogen
y en ellos permanecen
hasta que al fin los coman
los bueyes perezosos de noviembre.

Pero aún falta algún tiempo para eso.

Entretanto,
estamos en setiembre todavía
y los campos
se vuelven amarillos día a día.

Era algo evidente.
Los grillos lo cantaban a finales de mes:

Al fin llegó el otoño
ah! donde lo ves:
en los olmos, los robles, los castaños
que ponen, generosos,
el oro de sus hojas a tus piés.

Octubre

Travestido de marzo, octubre vuela
sin saber dónde al fin ha de posarse.
El color amarillo lo confunde:
¿fue verde o será verde?
No lo sabe.
Lo ignora casi todo:
qué mes es,
la estación en que vive,
si debe marchitarse o florecer.
En la duda se anduvo por las ramas
y las dejó cuajadas de manzanas.
Y sin saber qué hacer,
por inconsciencia pura,
hizo un día de verano. ¡Qué locura!
Como si fuese agosto de verdad,
se quedó despoblada la ciudad.
Los trenes se llenaron de viajeros,
las carreteras de automovilistas,
los ríos de remeros,
las playas de bañistas.
En el centro de tanta confusión,
yo escuché a dos vecinas
de balcón a balcón
preguntarse con algo de aprensión:
¿volverán las oscuras golondrinas?

Cuando vio todo el lío que había organizado,
octubre quedó helado.
La gente no esperaba días tan crudos,
y reaccionó con salvas de estornudos:
estruendoso abucheo general
a un mes que empezó bien y acabó mal.
Avergonzado por su aturdimiento
y presa de sincero desconsuelo,
octubre el inconsciente
enrojeció del lado del poniente
y aprovechó un ráfaga de viento
para irse igual que vino: en un vuelo.

Noviembre

Ahora sí el amarillo es prepotente:
se ha subido a la parra
–ya toda la arboleda en general–
y desde allí proclama: «todo es mío»,
con acento triunfal.

«Eso te crees tú», dijo sombrío
un ciprés.
«No ha nacido el invierno
capaz de derrocar mi verde eterno.
Tú, amarillo hoy glorioso, caerás en la tierra
en cuanto sople el cierzo de la sierra,
en tanto que mi verde aún perdura
y perdurará siempre hacia la altura.
Tú eres lo que está y yo soy el que es».

Sentencioso y severo, aupado en la escalera
de sí mismo, eso dijo el ciprés
con su voz de fagot —viento y madera.

Mas un castaño de indias le salió respondón.
Habló de esta manera, prestémosle atención.

«Si he decirte mi verdad,
creo que es un poco tonto lo de la eternidad.
Tu verde será eterno, pero es muy aburrido,
pasar toda la vida con el mismo vestido.
como cualquier especie
que se aprecie,
yo tengo mi ropaje para cada estación
–glauco en abril, esme-ralda en verano–,
y el de esta temporada es el que yo más amo:
me revisto de oro, y como el oro viejo
brillo en gamas que van del púrpura al bermejo,
aunque sea el amarillo
el color que me da más tono y brillo.

Y con otros colegas de mi mismo follaje
transfiguro el paisaje
en un alarde de policromía
que viene a ser como un final de fiesta,
un último homenaje
y despedida
a la vida que acepta, bien dispuesta,
que le ha llegado la hora del último viaje.
Yo levanto mi copa de oro por la vida
que se me está muriendo entre mis ramos,
y brindo mis colores
a los pintores que con piadosas manos
los depositan en sus bastidores,
donde perdurarán eternamente
para su gloria y la mía juntamente.
Mucha gloria me deben los pintores.

Y los viejos poetas decadentes también.
Qué sería sin mí de Paul Verlaine.

(¡Castaños de los parques de París!
Noviembre, aire frío, cielo gris.
Un hoja muerta cae de un arbol, lenta.
El poeta medita ante un vaso de absenta
y escribe su canción:
Les sanglots longs
des violons
de l´automne...

El castaño no pudo seguir,
emocionado, y se quedó un momento pensativo y callado.

A su lado,
indiferente, rígido y cenceño,
proseguía el ciprés su verde empeño
hacia los altos cielos orientado:
enhiesto surtidor de sombra y sueño

Poemas

Luis García Montero

Los hijos

Por favor, no hagan ruido
en la tranquilidad de este poema
escrito con la mano
del que cierra la puerta al apagar la luz.
Mis tres hijos acaban de dormirse.
Necesito el silencio para pensar en ellos.

Colores indelebles en un lápiz
de trazado infantil,
vuelven a dibujar
–pero esta vez en serio–
un árbol, una casa, la memoria
de una luz encendida
con sabor a diciembre,
los cristales del miedo
y la ilusión del porvenir
bajo el sol de los días laborables.

Un hijo es el segundo país donde nacemos.
Con su falta de edad nos hace cumplir años
y nos devuelve
al mundo del reloj,
a las llamadas telefónicas,
que son una raíz
en la orilla del tiempo.
Un hijo nos enseña a preguntar
con voz de agua
la verdad decisiva de la tierra.
Ser como juncos y en amor flexibles,
no asegura respuestas
ni confirma el reposo.

Elisa, Irene, Mauro,
cada cual con su luz y con su lluvia,
distintos puertos en el mismo río.
Nadie comente, por favor,
que acabo de escribirles un poema.
Los hijos crecen con espinas.
Nunca sé imaginar
lo que pueden decir de lo que digo,
lo que pueden pensar de lo que pienso,
lo que pueden hacer con lo que hago.

Mejor no preguntarles
si resulta difícil
ser hijos de poeta.

Las ciudades

Las ciudades enseñan un modo de hablar solo.

Ocurre a cierta edad,
cuando el regreso pone en cada esquina
una melancolía con los ojos pintados
y el tiempo se confunde con un precio
que los años acuerdan
para subir al cuarto de un hotel.

No he querido juzgar.
No sé. La vida es cara
y resultan baratas las falsificaciones.

Si regresé a París
para entender la juventud de hoy,
no tardé en encontrar
olor a lluvia de mis veinte años
en un día sin nubes.
Y caminaba solo,
hablando para mí detrás de mí,
como el hombre maduro que sonríe
al mirar lo que pasa por la calle.
La juventud ajena no se entiende
desde la propia juventud.

Si alguna vez en Buenos Aires quise
hablar de Europa
y de literatura,
sentirme sabio y profesor
como en el mes de octubre del año 83,
no tardé en admitir
que me faltan doctores que citar con orgullo
y dejé la velada
igual que el ignorante fatigado
que habla solo camino de la puerta.
Fui pisando las dudas que se parten
en la madera de los escalones.

Si no he vuelto a La Habana,
si me quedé conmigo
en este malecón de los vientos cruzados
que oxidan la verdad
y corrompen los sueños,
fue porque nunca supe
discutir de política
sin mirar a los ojos.
Para seguir al lado de la gente,
mis palabras huyeron de los himnos,
escondidas y débiles en la murmuración
del hombre que habla solo.

Ocurre a cierta edad.
Las ciudades enseñan un modo de hablar solo.
Yo dejo en las palabras un barco de papel,
como cuando era niño
y miraba la historia detenida
temblar de luz y de agua verde
sobre los ríos de Granada.

El mar

Abre y cierra en las olas su equipaje.
Es la consigna del viajero azul.

El amor le ha enseñado a quedarse desnudo.
De los espejos nacen sus tormentas.

Ha convertido en ley
la paz del sol poniente y el rayo de la luna.

Le ha pedido a los bosques su silencio
para llenar de náufragos un murmullo de agua.

Pero da compañía.
Conoce la madera que flota en cada edad.
Los años necesitan descubrir una llave
que navegue en el nombre de los barcos.
Los niños buscan miedo y encuentran en la luz
la bandera inocente de los días piratas.

Después los cofres guardan soledad,
y más tarde las dunas,
las noches de verano flexibles como un cuerpo.

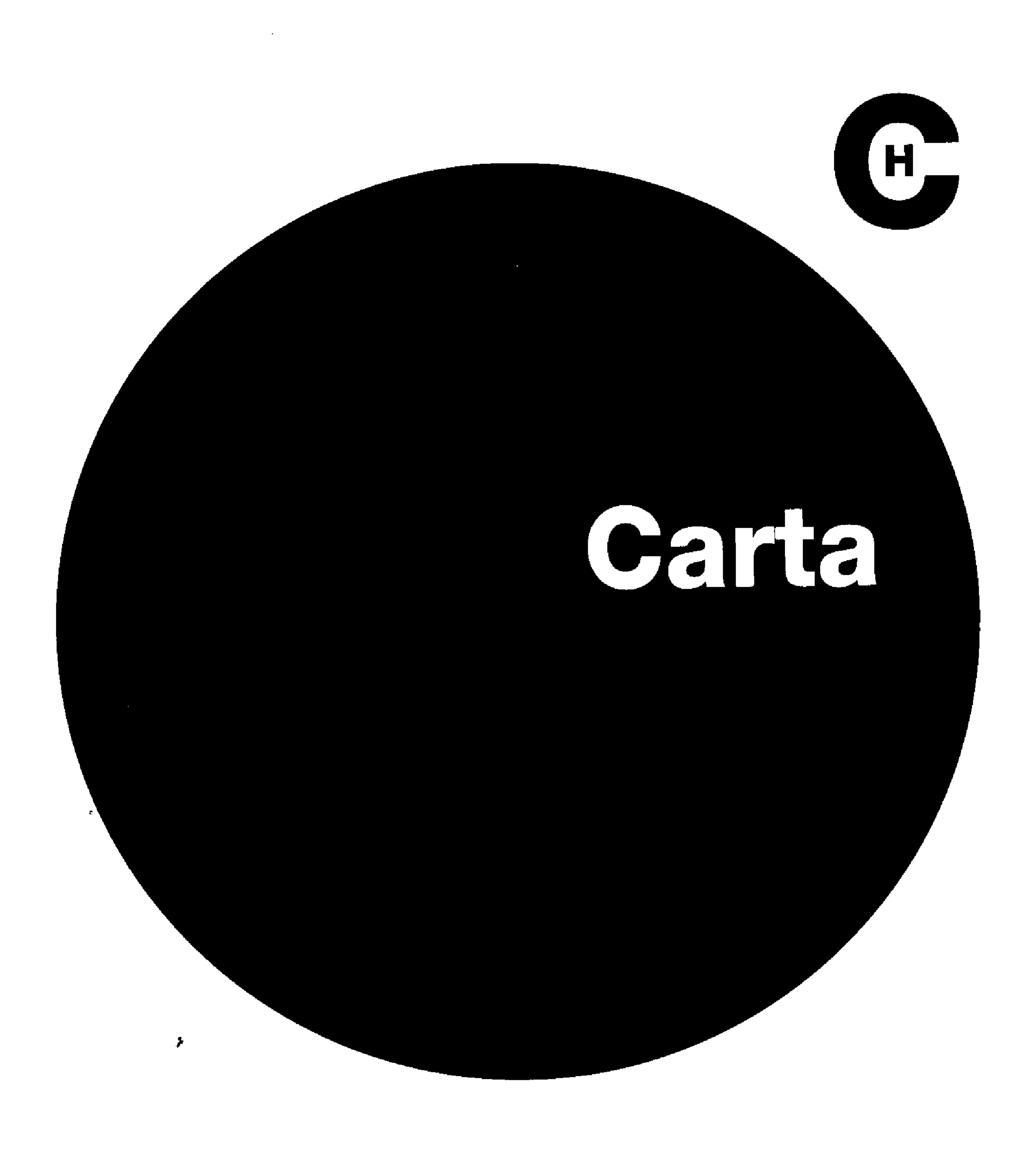
Hasta que caiga sobre el horizonte
el óxido sagrado de los atardeceres,
cuando un reloj de arena se confunda
entre las caracolas que miden nuestros pasos.

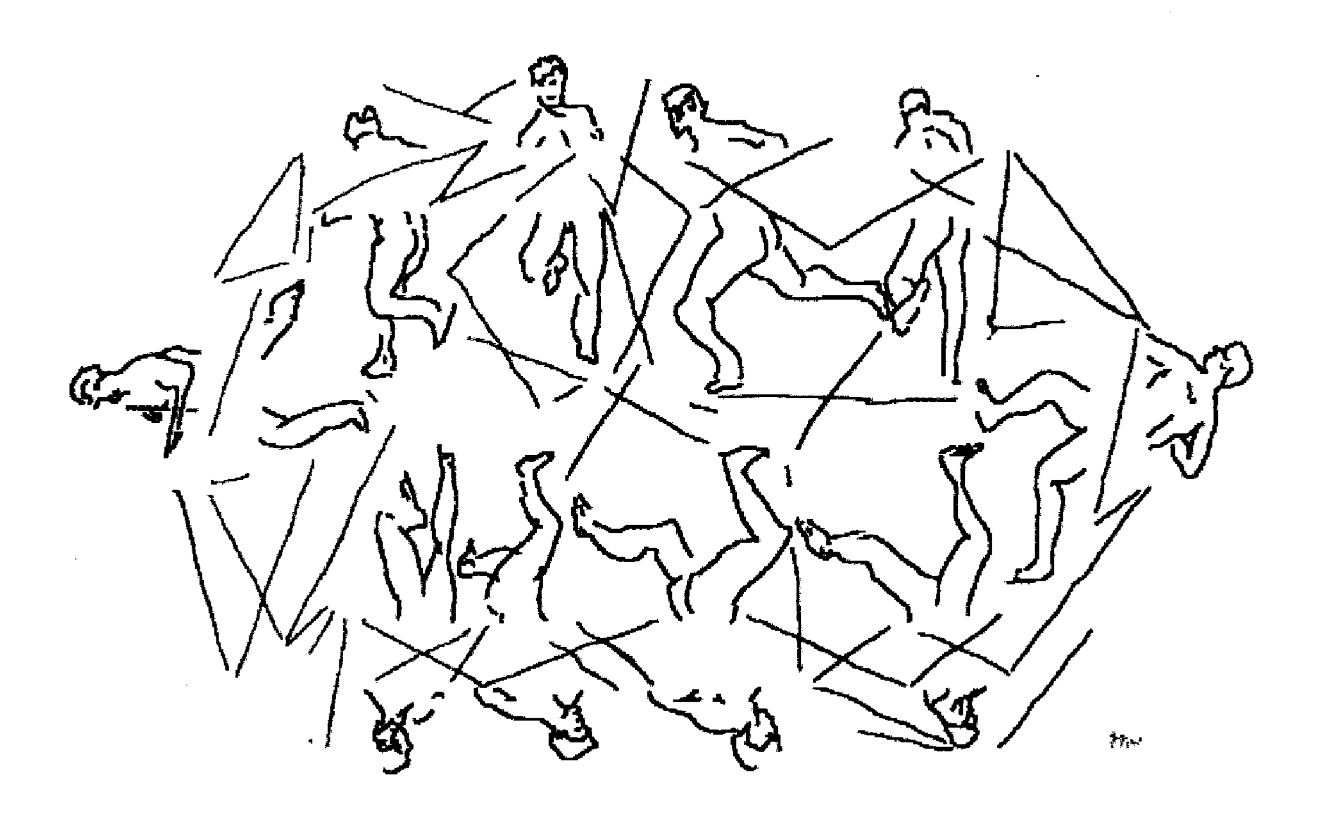
Las olas compasivas contarán hasta diez.
Le enseñará la muerte a besar en los ojos.

Dominio de la piel en rebeldía,
memoria de la espuma y de la oscuridad,
tesoro de los años,
el mar es un secreto que defienden
las palabras azules de la orilla ©



Murdiciego. P. Pino


Carta



Cocaína y terroristas: quince años de literatura peruana

Santiago Roncagliolo

SIEMPRE SERÁ NECESARIA UNA CARTA, SOBRE TODO SI SUPONE LA REFLEXIÓN DE UN ESCRITOR QUE TRATA DE CONTARNOS UN ASPECTO VIVO DE UN PAÍS.

Durante los individualistas años noventa, muchos escritores, críticos y lectores peruanos opinaban que entre los jóvenes narradores peruanos no había una literatura común. Según su teoría, los autores que comenzaron a publicar en los años noventa eran tan individualistas que nunca formaron ningún grupo ni movimiento ni tendencia ni generación propiamente dicha. Esa afirmación me sorprende, porque yo creo que entre los jóvenes narradores de los noventa hubo un tema común muchísimo más claro y hasta más chirriante que en cualquier otro momento o país que yo conozca: la cocaína.

La cocaína, es sabido, nunca viene sola. Y menos en literatura. Sus derivados son la vida nocturna, la prostitución, la violencia callejera, la homosexualidad reprimida o compulsiva –nunca relajada y natural–, la gente de la calle, el lenguaje de la calle y una serie de elementos que, con pocos adornos retóricos y mucho golpe, suelen agruparse literariamente bajo el nombre de «realismo sucio».

El realismo sucio y adolescente de la clase media o marginal limeña impregna en mayor o menor medida el estilo de narradores como Carrillo, Dávalos, Galarza, Malea, Ponce, Rilo, Soria, Tola, Torres Rotondo, y muchos otros que no han publicado individualmente, algunos de ellos editados en el libro del Primer Con-

curso Nacional de Cuento Juvenil que CEAPAZ organizó en la segunda mitad de los noventa. Pero el *boom* de la cocaína no se limitó a las letras. *No se lo digas a nadie, Ciudad de M, La bala perdida* y *Muertos de amor* mostraron la penetración que el estilo y el tema tuvieron en el mundo de todos los contadores de historias peruanos, inclusive los cineastas. Cuatro películas en un país que no producía más de dos al año es una evidencia demoledora de que, guste a quien guste, la cocaína sacudió la creatividad de los narradores y de los consumidores de ficción. En otros países eso ocurrió –por ejemplo con el español Mañas o el Fuguet de *Mala Onda*–, pero nunca con tanta insistencia.

La explicación más socorrida para ese fenómeno de los noventa es la caída de las ideologías, o al menos, de las ideologías del lado izquierdo, que sostenían el realismo social y comprometido que el mundo literario y cultural latinoamericano más valoraba. Igual que la política, la literatura se quedó súbitamente sin referentes. El realismo no era real. ¿Cómo hacer ficción en un mundo en que las realidades ideológicas más inamovibles acababan de convertirse en ficción ellas mismas?

En el mundo hispano, la primera respuesta a esa pregunta fue la recopilación *McOndo*, que reivindicaba el espacio urbano de la clase media y la cotidianeidad para acercarse a un nuevo tipo de lectores, mayoritariamente jóvenes de clase media de las ciudades. La narrativa dejó de ser escrita sólo para las universidades. Para mí, que estudiaba literatura en esa época, fue liberador leer *McOndo*. En el mundo literario de Borges, Fuentes, Cortázar o García Márquez, difícilmente quedaba algo que aportar. Creo que para muchos autores que hemos venido después, *McOndo* representó la posibilidad de escribir y valorar lo que conocíamos de cerca, no sólo la aventura de la enciclopedia literaria. Y a la vez, tras el derrumbe de las verdades abstractas, inauguraba una literatura de experiencias concretas y sensoriales.

Si lo anterior es cierto, es posible explicar el *boom* cocainómano peruano observando el entorno de los autores. Para los nacidos a mediados de los setenta, la democracia fue, desde que tuvieron uso de razón, un lugar sin agua, sin luz, con la costumbre del sonido de las bombas y los toques de queda, con las ventanas selladas en caso de explosión, sin permisos para salir hasta tarde

por razones de seguridad. La dictadura, en cambio, coincidió con la paz y la prosperidad –insostenible pero palpable– y acabó con los desprestigiados partidos políticos y también con varias instituciones en todo nivel. Si los ochenta habían representado una interminable y violenta lucha política, los noventa clausuraron los espacios de discusión y diálogo para crear la ilusión de un mundo en el que todo estaba bien y todos debíamos estar compulsivamente contentos y dejar de protestar.

Toda dictadura –y algunas democracias– tienen un grado sutil de legitimidad. Se sostienen sobre al miedo al caos de los ciudadanos, que aceptan dejar ciertas libertades en manos de un líder fuerte para no tener que asumir las responsabilidades que ellas conllevan. Fromm llamaba a este fenómeno «El miedo a la libertad», incluyendo la libertad de pensar, de mirar más allá de lo que nos es dado. Muchas sociedades en quiebra moral, política o económica –como la Alemania de Weimar, la España de la Guerra Civil y el Perú de Alan García– se han puesto en manos de alguien que piense por ellos, han abrazado la opción de dejar la responsabilidad en manos de otros, y de no alzar la voz contra esos otros ni tratar de mirar más allá de sus murallas. Eso, de alguna manera, también les permite sentirse inocentes de los actos del gobernante: «nosotros no lo aprobamos, simplemente, no queremos saber al respecto mientras alguien ponga orden». En un proceso inconsciente de expiación colectiva, las sociedades usan a las dictaduras para no sentirse culpables de lo que ellas mismas les exigen.

En mi opinión, los jóvenes autores de los noventa simplemente contaron lo que veían. Y lo que veían era el miedo a la libertad que alimentó al período de Fujimori: una sociedad que había cedido su capacidad de pensar y de mirar más allá de su propio feudo. Una sociedad dopada. Esos escritores podrán haber hecho mejor o peor literatura, según cuál, pero devolvieron el foco a lo que veían, no a lo que leían, igual que el resto de América Latina. Y, contra su imagen pública de individualistas, retrataron mayoritariamente la misma realidad y a veces hasta usaron los mismos recursos de estilo, como el colectivo social mejor organizado, con una clara inquietud común.

Pero para ser inocente también hay que callar. El que conoce un hecho es cómplice de él. Sólo está realmente libre de culpa el

que no tiene conciencia. El silencio es una garantía de inocencia. Por eso, en la literatura joven de los años noventa, más que los temas –o El tema– resultan significativos los silencios, las cosas que los autores no trataron y de las que no hablaron. En particular, el persistente silencio en tomo al tema de la violencia política, por parte de la primera generación que la había vivido con inocencia, durante la niñez, sin preconceptos. Durante los doce años de guerra entre el estado peruano y Sendero Luminoso murieron 70.000 personas. La cifra iguala la suma de víctimas de Chile, Argentina y Uruguay durante sus dictaduras militares. La literatura dedicó al respecto, al menos en apariencia, un profundo silencio.

Justamente en eso, no coincide el Perú con otros países de la región. La violencia social y política nutrió a algunos de los más destacados autores latinoamericanos surgidos en esa década, como a Bolaño, Vallejo, Paulo Lins o Piglia, e incluso es revisitada en las novelas recientes de autores de *McOndo* como Paz Soldán, Gómez o Fuguet. No deja de ser llamativo que el Perú la haya ocultado a pesar de ser la herida más brutalmente abierta del país. Tampoco es normal que el silencio haya cumplido veinte años. Mucho antes de eso, Chile o Argentina ya habían llenado amplísimas bibliotecas –y conciertos, y películas y escenarios teatrales– con sus respectivas experiencias sangrientas.

¿Calló el tema la literatura peruana porque no estaba capacitada para afrontarlo? ¿Se tapó los ojos eufórica por los éxitos políticos de la primera mitad de la década? ¿La sociedad peruana carece hasta tal grado de memoria histórica? Su silencio ha sido objeto de debate en múltiples foros y discusiones académicas, pero ese silencio, simplemente, nunca existió.

Muchos escritores narraron la guerra interna del Perú: Oscar Colchado le dedicó *Rosario Tijeras*, Luis Nieto escribió sobre ella en *La niña de junto al cielo*, y esos son sólo los más saltantes. El profesor sanmarquino Marcel Velázquez ha reunido un corpus de literatura escrita y publicada fuera de Lima. Según Velázquez, muchos de ellos reflejaban la violencia política, pero ninguno de ellos fue reseñado en periódicos ni distribuido en librerías de Lima. En su opinión, cuando hablamos de este auge

del realismo sucio y violento en el Perú, en realidad nos referimos sólo a la capital. La literatura peruana también se escribió fuera de Lima, lógicamente, pero Lima no la leyó. Lima estaba dopada.

Hace cuatro años se publicaron los resultados de la Comisión de la Verdad, que investigó la historia de esa guerra que nadie conocía. A partir de entonces, el escenario peruano cambió. La Comisión clausuró la etapa del enfrentamiento e inauguró un momento de reflexión para el país. Y surgieron nuevas novelas. Fuera del Perú, han tenido alguna repercusión *De amor y de guerra* de Víctor Andrés Ponce, *La hora azul* de Alonso Cueto e incluso mi novela *Abril Rojo*.

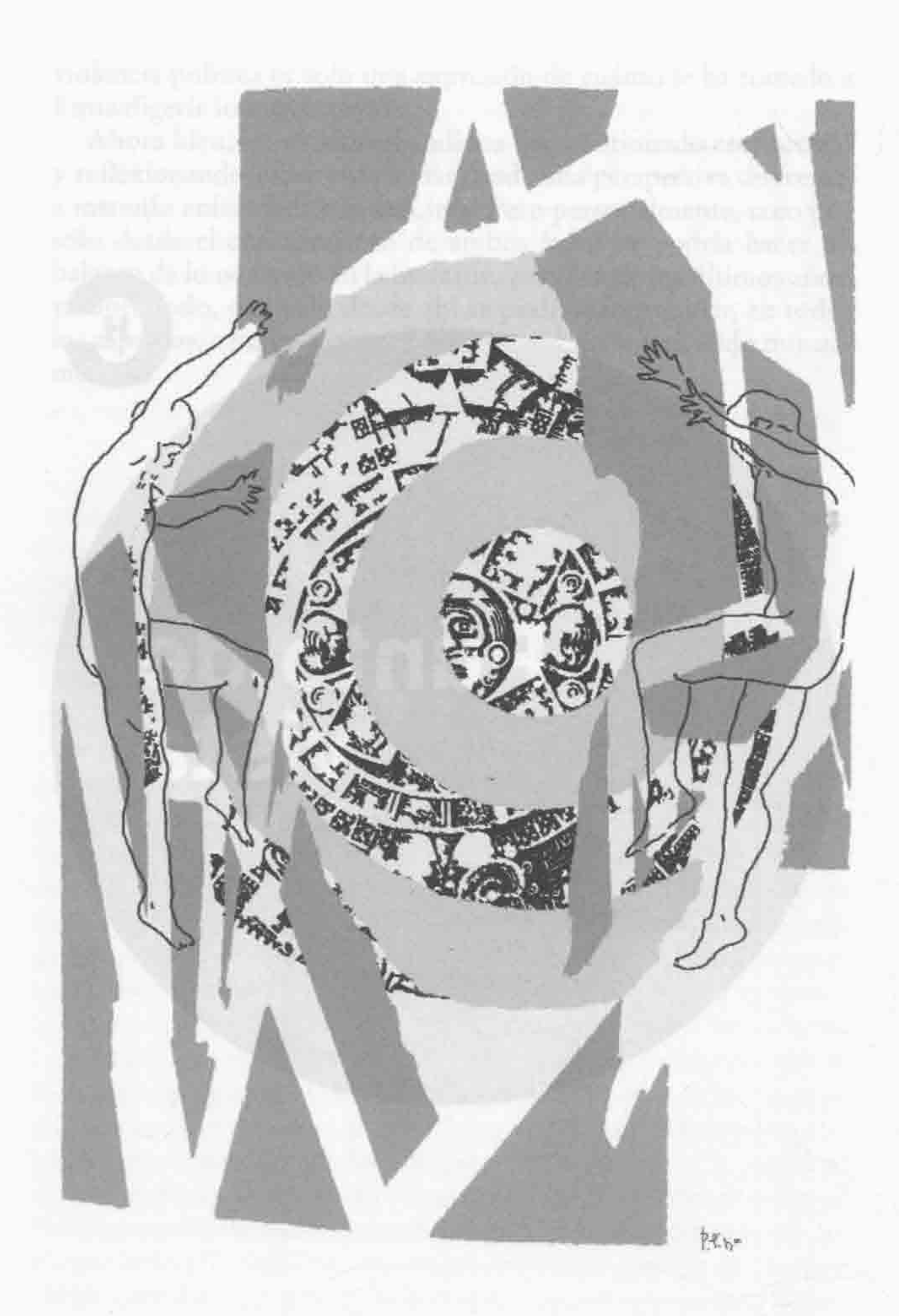
De repente, ya nadie escribe de cocaína, y la violencia política aparece en el primer lugar de nuestro escaparate literario. Esos libros, sin embargo, tienen en común haber sido publicados en España (el de Cueto y el mío) o por una editorial internacional como Norma (el de Ponce). Incluso *Muerte en el pentagonito*, un estremecedor reportaje de Ricardo Uceda sobre las torturas y abusos de los militares en la zona de emergencia, ha sido publicado por Planeta Colombia. El extranjero parece el espacio en que se dice lo que Lima no siempre acepta de buen grado. La capital sigue más atenta a lo que viene de otros países que a lo que se produce en el resto del territorio peruano.

A diferencia de lo que ocurrió en Chile o Argentina, la gran mayoría de las víctimas en el Perú no fueron políticos ni periodistas ni representantes de la clase media urbana, sino campesinos, mayoritariamente analfabetos, frecuentemente indocumentados, invisibles para la capital. Y a diferencia de los países del Cono Sur, los grandes abusos del estado no fueron obra de dictaduras sino de democracias (y por cierto, de gobiernos tanto de derecha como de izquierda). Los peruanos escogimos a nuestros propios asesinos en las urnas y los mandamos a matar a gente que nos resultaba lejana. Y la literatura no ha hecho más que reflejar ese proceso. Significativamente, los autores de los libros que he mencionado, los que parecemos apuntar a un «resurgimiento» del tema en el extranjero, somos nacidos o residentes en Lima. Y en mi caso, emigrante al extranjero. La aparente eclosión súbita del tema de la

violencia política es sólo una expresión de cuánto le ha tomado a Lima digerir lo que ocurrió.

Ahora bien, los escritores andinos han continuado escribiendo y reflexionando sobre esos temas desde una perspectiva diferente, a menudo enfrentada a la de Lima. Pero personalmente, creo que sólo desde el conocimiento de ambos lados se podría hacer un balance de lo ocurrido en la literatura peruana de los últimos años, y sobre todo, que sólo desde ahí se podrá comprender, en todos los aspectos, a un país cuyas dos caras aún no se han leído mutuamente C


Punto de
vista



Anterior Inicio Siguiente

Entre dos luces (Una imagen de José Manuel Caballero Bonald)

Antonio Jiménez Millán

No recuerdo exactamente cuándo conocí a José Manuel Caballero Bonald. Pudo ser a finales de los setenta, con motivo de algún recital suyo en Granada o Málaga, y ya entonces se me quedó grabado el acento inconfundible con que leía sus poemas, ese deje gaditano con filtro del Caribe que hacía más intensa la singularidad de sus versos. Léxico muy escogido, secuencias rítmicas originales, argumentos sabiamente seleccionados. Todo ello se concentraba en los poemas del que era en aquellas fechas su nuevo libro, *Descrédito del héroe*, que yo leí y releí con verdadero interés. «Hilo de Ariadna», el poema inicial, escogía la imagen del laberinto –una metáfora de la existencia– para adentrarse en el territorio del mito, ampliado más tarde en *Laberinto de Fortuna*; «Renuevo de un ciclo alejandrino» me llevaba al mundo de Cavafis y Durrell a través de una geografía más próxima, de un inquietante mundo marginal («ya lejos/ la taciturna orilla de Aznalcóllar...») que yo había entrevisto en otras versiones locales, no muy distintas en el fondo.

De ese peculiar rescate hablé con Pepe Caballero en un trayecto desde Cádiz a Jerez, donde íbamos a presentar mi libro sobre Rafael Alberti. Era el año 1984, y en varias ocasiones volvimos a coincidir al lado de Rafael, hasta que esos encuentros ya no fueron posibles. Precisamente, *Sobre los ángeles* había sido un

libro fascinante para Caballero Bonald, como también lo fue la *Segunda Antología* de Juan Ramón Jiménez en sus años de formación literaria; al hacer balance de esta época, el autor superpone a estas lecturas una predilección por los grandes poetas del barroco hispánico que iba a marcar profundamente su obra. Organizados a partir de cierto irracionalismo expresivo, los primeros libros de poemas de Caballero Bonald –*Las adivinaciones* (1952), *Memorias de poco tiempo* (1954)– surgen de una indagación en el lenguaje que jamás pierde de vista la referencia central de la memoria. Esa búsqueda rigurosa va a ser la clave de revisiones muy posteriores, como la que el autor lleva a cabo en el volumen recopilatorio *Somos el tiempo que nos queda* (2004), que seguramente dará trabajo a esforzados filólogos del futuro. Yo conseguí, con cierta dificultad, un ejemplar de la primera edición de su poesía completa, *Vivir para contarlo*, publicada por Seix Barral en 1969. Prácticamente el mismo formato y no muy lejana fecha de publicación tenían *Figuración y fuga*, de Carlos Barral, y *Colección particular*, de Jaime Gil de Biedma: los tres libros adquirieron un valor muy especial para mí. Recuerdo ahora estos versos del poema «Afirmación del tiempo», todo un manifiesto vital:

Textos de sombra me enseñaron
a no reconocerme, dignidades
de uniformados rostros
me condujeron hasta las mentiras
con que rehíce luego mi verdad.

Convertir la experiencia vivida en experiencia lingüística con una suficiente carga de ambigüedad iba a ser el eje de la poética de Caballero Bonald desde sus inicios. Cuando él se ha referido a unas posibles constantes generacionales, deja bien claro que la actitud de resistencia frente a la dictadura fue el verdadero factor de cohesión de un grupo, el de los años cincuenta, cuyas afinidades literarias «nunca pasaron de ser episódicas», aunque sí les unía cierto estilo de vida: desobedientes e infractores ante la mediocridad ambiental de la España franquista, todos ellos «trasnochaban con idéntica afición», nos dice en *La costumbre de vivir*. Su acer-

camiento al realismo crítico a finales de la década de los cincuenta responde, según sus propias palabras, a una «esporádica obediencia a las solicitaciones del tiempo histórico»: ya en *Las horas muertas* (1959), la profunda corriente existencialista dominante en sus primeros libros se decanta hacia un compromiso político que se explicita aún más en *Pliegos de cordel* (1963), un balance de la historia personal que traslada episodios y sensaciones al ámbito de la memoria compartida. Es éste es el libro que menos satisface a Caballero Bonald, ya que el discurso narrativo, más ajustado al proyecto ideológico del conjunto de los poemas, repercute en la pérdida de ambigüedad. A pesar de las reservas del autor, yo creo que prácticamente todos los poemas de *Pliegos de cordel* –los más circunstanciales fueron pronto excluidos– han resistido muy bien el paso del tiempo y, como hizo notar María Payeras Grau, se sostienen en una cuidada elaboración retórica que se aleja de cualquier forma de esquematismo.

En todo caso, la estancia de Caballero Bonald en Colombia entre 1960 y 1962 contribuyó a alejarle de la «operación realista» y afirmó unas constantes estilísticas visibles en su primera novela, *Dos días de setiembre* (1962), que recibió significativos elogios de Vicente Aleixandre y Jorge Guillén[1], y por supuesto en los poemas escritos a finales de esa década e incluidos luego en *Descrédito del héroe*. Ahora se impone «la introspección en un mundo gastado, abolido, de cuyos escombros debe surgir algo así como la imagen fantasmagórica de un tiempo histórico, un paisaje...». La nítida precisión de su lenguaje busca de nuevo los claroscuros de la memoria:

Entre dos luces, entre dos
historias, entre
dos filos permanezco,
también entre dos únicas
equivalencias con la vida.

[1] La carta en la que Jorge Guillén habla de *Dos días de setiembre* está incluida en el número monográfico de *Litoral Navegante solitario*, dedicado a José Manuel Caballero Bonald (Málaga, diciembre de 2006).

Mi memoria equidista de un espacio
donde no estuve nunca:
ya no me queda sitio sino tiempo.
(«Doble vida»)

La ya aludida dimensión mítica de este libro se extiende a una novela cuya redacción es casi simultánea, *Ágata ojo de gato* (1974); en las dos obras se advierte «una misma tendencia al empleo alucinatorio de la expresión y un mismo empeño por rastrear en lo que podrían llamarse las zonas prohibidas de la experiencia». Novela y poesía: dos modos de enfocar un problema de lenguaje, de conducir la memoria hacia una gestión de simulacros. La obra narrativa de Caballero Bonald explora, a partir de entonces, los límites difusos entre ficción y realidad; si *Ágata ojo de gato* se localizaba en la región de Argónida/ Doñana, «la tierra madre que aniquila a todo aquel que pretende ultrajarla», *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981), *En la casa del padre* (1988) y, de forma distinta, *Campo de Agramante* (1992) proyectan desde el espacio geográfico andaluz la visión crítica de una España «a la vez opulenta y menesterosa». Es muy revelador que Caballero Bonald escogiera para sus dos libros de memorias –*Tiempo de guerras perdidas* (1995) y *La costumbre de vivir* (2001)– el título genérico *La novela de la memoria*: él nos dice que, en el proceso creador, la invención va modificando la memoria, y el que cuenta su vida fabrica historias indistintamente ficticias o verdaderas.

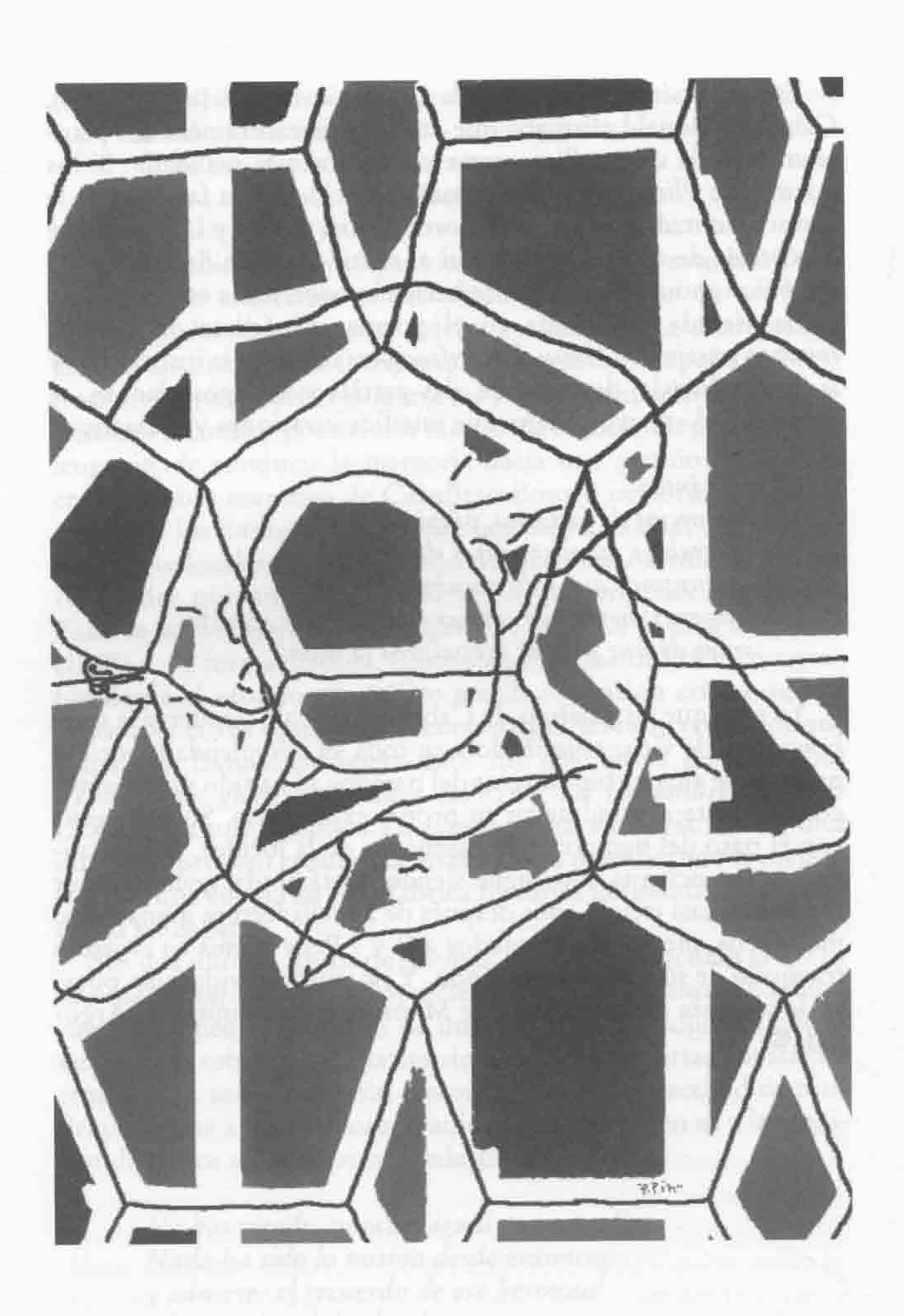
Sus dos últimos libros de poemas, *Diario de Argónida* (1997) y *Manual de infractores* (2005, reciente Premio Nacional de Literatura), suponen la inflexión de una voz muy consolidada que se vuelve más sobria y meditativa sin apartarse de ciertas constantes temáticas y, sobre todo, sin renunciar a una clara actitud de disidencia frente a los celadores tradicionales del orden ni a la dignidad de tantos aprendizajes clandestinos:

No has vivido emoción igual que aquella.
Nada ha sido lo mismo desde entonces
y aún eres el recuerdo de ese hermoso
oficio pasional de clandestino.

En una poética escrita para la antología de José Batlló (1968), Caballero Bonald afirmaba que «toda la literatura nace del planteamiento de un conflicto entre el escritor y la realidad». Si los poemas de *Pliegos de cordel* ponían en evidencia la falsedad de la historia contada por los vencedores de una guerra y la humillante hipocresía de una clase social, si el sentido crítico de *Descrédito del héroe* apunta directamente hacia el poder, hacia esa «sordidez de la virtud» nombrada en el poema «Guárdate de Leteo», muchos pasajes de *Manual de infractores* celebran la insumisión y la desobediencia, descreen de «las patrias y los apostolados», se enfrentan al «nuevo orden» que justifica invasiones y masacres:

¿Cuántos
consorcios de falsarios, púlpitos
execrables, compraventas de armas,
eufemismos que sólo encubren
crímenes, hemos de cotejar con nuestros muertos
antes de que por fin prevalezca la vida?

Yo creo que las palabras de Caballero Bonald tienden a la celebración de la vida, asumiéndola en toda su complejidad: por eso no excluye «los turbios litigios del pasado» ni ha sido nunca autocomplaciente al sondear en su propia experiencia. Su obra gana con el paso del tiempo: es la enseñanza de la lucidez. Y la vitalidad de sus ochenta años sigue siendo noctámbula, generosa; por eso ahora, casi treinta años después de aquella lectura granadina o malagueña, me gusta recordarlos a él y a Pepa Ramis en el jardín tranquilo de su casa, conversando. Y no puedo olvidar una puesta de sol vista desde la playa de Montijo, en los límites de Argónida



Anterior Inicio Siguiente

Literatura chicana: El triunfo del mestizaje

Isabel Durán Giménez-Rico

«No nos identificamos con los valores culturales angloamericanos y no nos identificamos totalmente con los valores culturales mexicanos. Somos una sinergia de dos culturas, con distintos grados de anglicidad y de mexicanidad. He interiorizado de tal manera el conflicto de la frontera que a veces siento que somos cero, nada, nadie. *A veces no soy nada ni nadie. Pero hasta cuando no lo soy, lo soy*» (*Borderlands,* 1999: 85). En este pronunciamiento de Gloría Anzaldúa, traducido del inglés (excepto la última frase en cursiva, en español en el original), se concentran las tres grandes características de la llamada «literatura chicana»: el uso de la alternancia de código (o *code-switching*), la interculturalidad de los chicanos, y su asunción de una «identidad fronteriza» (o híbrida, o mestiza). Lo que la recientemente fallecida Anzaldúa definió en su archifamoso libro bilingüe *Borderlands/La Frontera* (1987) como la «conciencia de la mestiza», Richard Rodríguez lo ha llamado en su último libro *Brown* (2002) «identidad marrón»; lo cual viene a ser lo mismo, aunque estos dos escritores no podrían encontrarse más lejos el uno del otro, ideológicamente hablando.

Normalmente, uno no habla de posturas ideológicas personales cuando hace una presentación panorámica de una tradición literaria, como es el caso de este artículo. Pero es que es inevitable dejar la cuestión ideológica fuera de la cuestión chicana. Porque la literatura de los mexicano-americanos ha sido siempre, y sigue

siendo en la mayoría de los casos, una literatura reivindicativa, de protesta y de denuncia; es decir: un arma política. Y, lamentablemente, este excesivo enfoque de los textos en el didactismo y en la presentación de una casi impuesta identidad comunitaria según la cual el «nosotros» siempre estaba en pugna con el «ellos», les ha restado en ocasiones interés literario.

Pero empecemos desde el principio. ¿Quiénes son los chicanos? Y ¿qué es la «literatura chicana»? Los chicanos son los descendientes de los mexicanos que, tras la guerra entre México y los Estados Unidos (1846-1848), que culminó con la firma del Tratado de Guadalupe-Hidalgo en 1848, pasaron automáticamente a convertirse en ciudadanos norteamericanos simplemente por obra y gracia de vivir en esa franja de terreno que antes fue México y que desde entonces pasó a ser el suroeste de los estados Unidos (partes de los estados de California, Texas, Nevada, Arizona, Utah, y Nuevo México, separadas del resto por el Río Grande). Esos mexicanos que pasaron a ser extranjeros en su propia tierra se convirtieron en protagonistas involuntarios del primer encuentro (o desencuentro) significativo entre las dos culturas del Nuevo Mundo: la angloamericana y la latinoamericana. Desde entonces, la literatura mexicano-americana (o chicana)[1] funciona como un puente entre estas dos tradiciones culturales, a la vez que contribuye a la expansión espacial, temporal y formal de la literatura norteamericana en general.

Decíamos antes que los chicanos son los descendientes de los primeros mexicano-americanos porque el término «chicano» (procedente de «mexicano») data de los años 60 del siglo pasado, cuando se produjo el «Renacimiento Literario Chicano» (1968-1974), que surgió en cierta medida a la luz de otros movimientos de liberación, como el Movimiento de Liberación Femenina, o el de los Derechos Civiles. El término «Chicano», entonces, se convirtió en etiqueta política para designar a los mexicano-americanos que defendían y manifestaban en su activismo y en su literatura una identidad colectiva de orgullo étnico y de pugna contra el colonizador «anglo» (así llaman los chicanos a los norteameri-

[1] Utilizaré los dos términos indistintamente, sin ningún tipo de connotación ideológica.

canos blancos). Ahora bien, también es cierto que parte de su ambigüedad como seres fronterizos que nadan entre dos lenguas y dos culturas también procede del otro lado de Río Grande. Porque si para los anglos ellos son «*Hispanics*», para los mexicanos, son «vendidos» o «*pochos*», aquellos que, en palabras de José de Vasconcelos, se convirtieron en «híbridos mexicano-yankees», al haber traicionado a su herencia cultural y al haber adoptado lo que él consideraba «primitivismo norteamericano».

Pues bien, la «literatura chicana» también es hija de la literatura oral de los primeros mexicano-americanos, transmitida principalmente a través de los famosos «corridos» (¿quién no ha tarareado «Y si Adelita se fuera con otro...»?). El corrido, una especie de balada épica oral, es considerado por los críticos como el antecedente popular de las letras chicanas, en tanto en cuanto era una expresión de la identidad etnocultural mexicano-americana, del orgullo mexicano, y del espíritu rebelde y batallador de su héroes (el más célebre de ellos, Gregorio Cortés, se ha convertido en una especie de símbolo pan-hispánico de la resistencia latina).

También de esta época revolucionaria data el «Teatro Campesino» establecido por el dramaturgo chicano Luis Valdés en 1965. Esta compañía teatral, que sentó las bases para una arte chicano de oposición y resistencia, fue un arma reivindicativa de la visibilidad de la clase trabajadora mexicana. Las obras (*Actos*) que se escribieron y se representaron, se convirtieron en críticas radicales del racismo, la explotación y la injusticia que sufrían los mexicano-americanos (a menudo presentando una visión un tanto maniquea de estereotipos anglos y chicanos), y promovieron la creación, en 1967, de «Quinto Sol» una editorial estrictamente dedicada a promocionar las letras chicanas.

Quinto Sol dio voz a escritores mexicano-americanos que habían sido rechazados por editoriales *mainstream*, a la vez que colaboró al establecimiento de una agenda política e identitaria a la que no dudaron en adscribirse la mayoría de los poetas y novelistas chicanos. Aparte de la utilización de diversas técnicas experimentales (múltiples narradores, mezcla de géneros, uso del bilingüismo deliberado y desafiante), estos primeros escritores chicanos redescubrieron y reescribieron los símbolos y mitos aztecas e inventaron una tierra de origen, o patria mítica, a la que denominaron

Aztlán. Aztlán representaba todo lo que habían perdido los mexicanos en el proceso de colonización de sus tierras y de sus mentes por parte de los Estados Unidos (algunos críticos radicales han comparado Aztlán con la mítica Al-Andalus), pero también se localizaba estrictamente en la franja del Suroeste de los Estados Unidos que un día perteneciera a México. Con el tiempo, este símbolo espacial llegaría a convertirse en un símbolo nacional, cultural, histórico y político; incluso en un «estado mental» (en palabras del poeta chicano Alurista) que empapó las emociones de todos los chicanos (de hecho, la revista académica más prestigiosa sobre Estudios Chicanos hoy en día se llama *Aztlán*).

Si bien la influencia del Movimiento Chicano fue fundamental en fomentar y difundir la creación literaria, opino, como Ada Savin y otros críticos no chicanos, que su impacto ideológico en gran parte de la literatura escrita en esas décadas fue excesivo. Es cierto que el nacionalismo militante de la década de los 70 era necesario tras una larga historia comunitaria de silenciamiento y opresión. Pero cuando la agenda de «la raza» se imponía sobre la libertad artística del creador, las obras resultantes se llenaban de estereotipos étnicos envueltos en ciertos clichés lingüísticos (el crítico Juan Bruce-Novoa decía irónicamente que la fórmula del éxito estaba en espolvorear el texto con unos cuantos *carnales,* una docena de *eses* y de *batos*, y algún «*Chinga tu madre*» bien colocado). De hecho gran parte de aquella literatura didáctica y abiertamente política ha sido olvidada una vez que el fin ha dejado de justificar los medios.

No obstante, tras estos inicios algo torpes de una literatura exclusivamente de protesta, surgieron, a lo largo de la década de los 70, figuras todavía emblemáticas de la literatura chicana, como Tomás Rivera (*Y no se lo tragó la tierra*, 1971), Rudolfo Anaya (*Bless me, Ultima*, 1972), Rolando Hinojosa (*Estampas del Valle*, 1973), o Miguel Méndez (*Peregrinos de Aztlán*, 1974). Si bien Rivera exploraba en los relatos y viñetas que componen su *bildungsroman* la vida de un adolescente hijo de un trabajador emigrante, los otros tres clásicos de la literatura chicana lograron dejar el aquí y el ahora de la pugna contra los norteamericanos para fijar su mirada de narradores en mitos y rituales del pasado (Anaya) o en tradiciones regionales de la frontera (Hinojosa), a la

vez que se dejaban influir formalmente por la novela experimental y postmoderna latinoamericana (Méndez). En definitiva, se fueron ampliando los temas más recurrentes, que podríamos resumir en los siguientes: la exploración de la sexualidad, las relaciones familiares, el folklore, la religión y la mitología, la subcultura de la tribu urbana y la violencia en las grandes ciudades, la vida del trabajador emigrante, la asimilación y la resistencia a la asimilación, y el Sueño Americano y su evolución dentro de la imaginación colectiva chicana, entre otros.

Si volvemos la vista a la poesía, también los primeros poetas (Abelardo Delgado, Raúl Salinas, Ricardo Sánchez) se esforzaban en crear una poesía grupal y excesivamente didáctica que retratara en sus versos la quintaesencia del auténtico *yo* chicano -bilingüe, humano, familiar, en armonía con la naturaleza, y víctima de los yankis. La nueva oleada que llegó superada esta primera fase, sin embargo, trajo consigo otras voces poéticas que articulaban sentimientos íntimos y personales, en las que, como es el caso de *Hay Otra Voz: Poems* (1974), de Tino Villanueva, podían entreverse las huellas de Dylan Thomas, Anne Sexton y Octavio Paz.

Parecía que la década de los 70 había agotado las posibilidades de una literatura eminentemente sociopolítica orientada hacia la comunidad y demasiado repetitiva en temas, motivos, símbolos y didacticismo. Pero la década de los 80 supuso el renacimiento de la literatura chicana, en gran parte debido a las plumas femeninas. Y es que la versión de una etnicidad oficial, estática y cerrada que proponía el Movimiento Chicano, fue finalmente contestada y rebatida por otras voces que se atrevieron a expresar su malestar con una comunidad machista y con una literatura escrita por hombres que relegaba a los personajes femeninos a los roles más tradicionales y sexistas (la curandera, la *chingada*, la comadre, la prostituta...). Fundamental en este resurgir de una literatura femenina chicana fue la publicación de un trabajo antológico seminal, *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (1981), en que sus editoras, las escritoras y críticas Cherrie Moraga y Gloria Anzaldúa, reunían a un nutrido grupo de voces femeninas norteamericanas de todas las razas que, en sus poemas, ensayos, relatos y testimonios, cuestionaban la idea de una identidad sexual y étnica estable y monolítica. Entre

los títulos más canonizados de la literatura femenina chicana cabe destacar la novela epistolar *The Mixquiahuala Letters* (1986), de Ana Castillo, *The House on Mango Street* (1985), de Sandra Cisneros, una suerte de relato de iniciación en torno a una estructura espacial, más que temporal; y el ya citado *Borderlands/La Frontera*, de Gloria Anzaldúa; un texto bilingüe que rompe con los límites genéricos tradicionales, al mezclar de forma deliberadamente ecléctica poesía, mitología, historia, ensayo y testimonio personal.

Al inicio de la década de los 80 también se escribió el que seguramente se ha convertido en el texto más controvertido de la literatura chicana: *Hunger of Memory* (1981), de Richard Rodríguez. En su «Hambre de recuerdos», Rodríguez hacía un corte de mangas a la obligada agenda política e identitaria del chicanismo radical, y escribía unas memorias que narran la historia de su integración en la sociedad norteamericana, a la vez que ensalzan al país que le dio la oportunidad de salir de su barrio y de ascender a la elite cultural y académica. Es una historia impresionista, estructurada en torno a capítulos temáticos fundamentales (la religión, el color de piel, la literatura, la educación, la profesión, etc) que, si bien está narrada desde el punto de vista del intelectual que ha alcanzado el Sueño Americano, también expresa una nostalgia por todo el bagaje familiar, lingüístico y cultural mexicano que el antes Ricardo, ahora Richard, tuvo que dejar atrás en ese ascenso hacia la cima del éxito. Como en un acto de confesión, Rodríguez entorna un *mea culpa* por la pérdida en el ámbito privado que supuso la ganancia en el ámbito público. Este libro, tremendamente interesante desde el punto de vista literario, pero también como trozo de historia sociocultural de un país (los Estados Unidos) y de una época (la década de los 60 del siglo pasado), se ha convertido en diana de los dardos lanzados por los críticos chicanos más radicales, que asientan su crítica en un único capítulo, el titulado «Profesión», en que Rodríguez manifiesta su opinión, políticamente incorrecta, en contra de la discriminación positiva para los emigrantes, y en contra de la educación bilingüe en los colegios (irónicamente, su ya superada postura lingüística tendría una cálida acogida en ciertos sectores del nacionalismo radical en nuestro país).

Pero volvamos al principio de este artículo. ¿Qué queríamos decir, exactamente, cuando decíamos que los chicanos asumen y celebran una personalidad híbrida o fronteriza?. Para dar una respuesta tenemos que remitirnos a los textos pues esta cuestión de la «personalidad pastiche», como alguien la ha llamado, no es exclusivamente chicana, sino que es más bien aplicable a todos los hispanos (y a todos los exiliados y emigrantes, por extensión) que viven en los Estados Unidos. Y, lejos de ser algo negativo, esta sensación de «cargar» con una personalidad oscilante es fuente de orgullo y enriquecimiento para los escritores que huyen de una «identidad real» y estática, y que prefieren celebrar un yo siempre cambiante que trata de descubrir su identidad en el vaivén existencial que constituye la «vida en el guión», como lo ha llamado el cubanoamericano Gustavo Pérez Firmat (aludiendo al guión ortográfico que separa el gentilicio «Mexican» o «Cuban» del «American», en su grafía inglesa). Su manera de expresar esta identidad dual aparece en su autobiografía *Next Year in Cuba* (1995): «¿Dónde soy más yo? ¿Cuál de estos dos sitios que he descrito es el mío de verdad?.... ¿Miami o Carolina del Norte?; ¿Cuba o los Estados Unidos?... Este libro surge de la necesidad de encontrar respuestas a estas preguntas, o al menos de comprender por qué no puedo responderlas del todo.... escribo para llegar a ser quien soy; incluso si soy más de uno; incluso si soy yo y *you*, y tú y *two*» (Pérez Firmat 1995, 8).

Esta proclama, como la de Gloria Anzaldúa con que iniciábamos estas líneas, y que puede resumirse en «somos una sinergia de dos culturas, con distintos grados de anglicidad y de mexicaneidad», claramente muestra cómo los escritores inmersos en una experiencia intercultural han de abordar en sus textos el reto de expresarse como una amalgama de dos idiomas y dos culturas; sencillamente, porque viven en la Norteamérica del siglo XXI, en la que ya no existe una ética válida para todos, ni un ideal al que asirse o que emular; sino más bien el horror y la bendición de la multiplicidad. Viven inmersos en una cultura que se fragmenta en sus múltiples posibilidades, identidades, voces y discursos. Entonces, deben escribir *como* una conjunción de culturas; deben trabajar desde esa zona intermedia en la que distintas lenguas y distintas ideologías del yo se solapan; porque es allí mismo, en esa zona fronteriza, en la que deben tantear su identidad híbrida.

Y, en mi opinión, nadie ha explorado, descrito y metaforizado esta identidad híbrida, mestiza o «marrón» como Gloria Anzaldúa en *Borderlands/La Frontera* y Richard Rodríguez en *Brown: The Last Discovery of America*. Y es que estos dos libros «híbridos» —en tanto en cuanto son autobiografías en las que se mezcla el ensayo, la digresión, el soliloquio, la narración y el testimonio- comparten un proyecto casi utópico en el que, si Rodriguez trata de formular cómo los hispanos están «enmarronando» (*browning*) una Norteamérica que siempre se ha definido a sí misma en términos de blanco o negro, Anzaldúa también trata de descubrir y describir la naturaleza real de la mestiza y el proceso de mestizaje que ella y su pueblo han llevado a cabo en los Estados Unidos. Pero, en el fondo, lo que tratan de hacer es definirse a sí mismos; algo harto difícil cuando se pertenece a una minoría étnica además de sexual (ambos son homosexuales), en un país tremendamente conservador. Por eso, ambos crean ese espacio fronterizo que constituye la síntesis de dos fuerzas dialécticas aparentemente en pugna, y que pretende lograr la utópica disolución de binarismos trasnochados y excluyentes como son Norteamérica/México, inglés/español, gay/heterosexual, católico/protestante, o incluso hombre/mujer. Y sus textos, como sus protagonistas, encuentran acomodo individual y colectivo en una alternativa mestiza (o «marrón») desde la que se atreven a lanzar un pregón idealista al mundo: el de que, en el fondo, y sea cual sea el color de nuestra piel o nuestra procedencia, todos somos hijos del mestizaje; todos somos «marrones».

Aunque a algunos les pueda sonar a utopía post-nacional y hasta post-racial al estilo de *La raza cósmica* de José de Vasconcelos, lo cierto es que la retadora desromantización de la identidad étnica que hacen estos dos escritores es una bocanada de aire fresco en una Norteamérica en que se ha levantado un muro entre los norteamericanos anglosajones y de color porque, según algunos ideólogos conservadores –y también algunos ideólogos étnicos radicales-, las diferencias culturales e identitarias entre razas son esencialmente irreconciliables. Contra esta visión, nuestros dos mexicano-americanos sugieren y proponen que *brown* es el hijo de un conquistador que violó a una india; pero también el de un afroamericano y una india que hicieron el amor; o que *brown* es una relación gay; o que

mestiza es una proclama contra la ortodoxia; o que *brown* es la diversidad; o que *mestiza* es una mezcla de pensamientos, culturas y razas siempre en evolución. Las proféticas palabras de Gloria Anzaldúa así lo promulgan: «*En unas pocas centurias*, el futuro será de la *mestiza*. Porque en el futuro caerán los paradigmas y se mezclarán las culturas... La respuesta al problema entre la raza blanca y la raza de color, entre hombres y mujeres, está en curar la brecha que emponzoña a los mismos cimientos de nuestra cultura, de nuestra lengua, de nuestro pensar» (Anzaldúa, 102. Mi traducción. Cursiva, en español en el original).

En definitiva, si la autobiografía es una expresión de la identidad personal, pero también de la identidad racial y étnica, tras leer a Rodríguez y a Anzaldúa uno debe llegar a la conclusión de que no existe una «identidad chicana» claramente definible y catalogable *a priori*; puesto que ellos, como mexicano-americanos, se sienten mestizos, híbridos, o *brown*. En realidad, una suerte de existencialismo impregna su obra y su pensamiento, en tanto en cuanto transmiten que no es la «esencia» lo que define a un grupo, sino la «existencia» –el momento histórico y el lugar en que se vive, el mundo de relaciones, las creencias, los afectos, la profesión, la educación recibida, el aprendizaje, lo que se ha dejado atrás tanto como lo que se descubre de nuevo. Es obvio que escribir un libro como *Borderlands* o como *Brown* —en que los autores vuelcan toda su capacidad analítica de un presente y toda su capacidad profética sobre el futuroo—ha de ser, necesariamente, un acto catártico, como así lo expresó Richard Rodríguez en una reciente entrevista: «*Brown* me ha permitido reconciliarme conmigo mismo; es decir, ha logrado que admita la inestabilidad de mi vida; mis contradicciones; que no tenga que comprender cada rincón de mi mente, sino que pueda tener una visión más integral ... Ahora me doy cuenta de que la vida es inestable, de que siempre seré católico, pero también homosexual, de que siempre estaré en pugna con mi identidad, de que siempre perteneceré de manera extraña a Latinoamérica, pero también a este otro lugar, a este país que nada tiene que ver con Latinoamérica. Ahora sé que siempre tendré todas esas identidades y que viviré con ellas de manera «marrón». Para un hombre que se ha pasado media vida luchando contra todo eso y lacerándose por

ello, es un alivio esta sensación de paz: es como si ya no necesitara escribir más».

La conclusión a este recorrido panorámico por las letras chicanas ha surgido por sí sola: la literatura mexicano-americana del siglo XXI está más viva que nunca porque ha dejado de ser monotemática y monolítica y ha reconocido al otro como parte integral de sí misma. La literatura chicana, unida a las literaturas de los afroamericanos, los indios americanos, los hispanos y los chinoamericanos, ha dado un vuelco al canon de las letras norteamericanas y ha abierto las puertas de su experiencia a lectores curiosos de todo el mundo. No en vano ya se estudian estas literaturas no sólo en los Departamentos universitarios norteamericanos, sino también en las aulas de universidades de muchos países de Europa. Los escritores chicanos, tanto ellos como ellas, siguen explorando la identidad y la experiencia chicanas, pero con una visión del mundo y de su mundo mucho menos maniquea y mucho más abierta, más dialogante y más abarcadora ©

BIBLIOGRAFÍA

AIGNER-VAROZ, Erika, «Metaphors of a *Mestiza* Consciousness: Anzaldua's Borderlands/La Frontera». *Melus*, Summer 2000, Vol. 25, Issue 2.

ANZALDÚA, Gloria, *Borderlands/La frontera* (1987). San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.

BOELHOWER, William. «The making of Ethnic Autobiography in the United States». Eakin (ed.), *American Autobiography: Retrospect and Prospect.* The U of Wisconsi Press, 1991: 123-141.

BRUCE-NOVOA, Juan, *Retrospace: Collected Essays on Chicano Literature, Theory and History.* Houston: Arte Público Press, 1990.

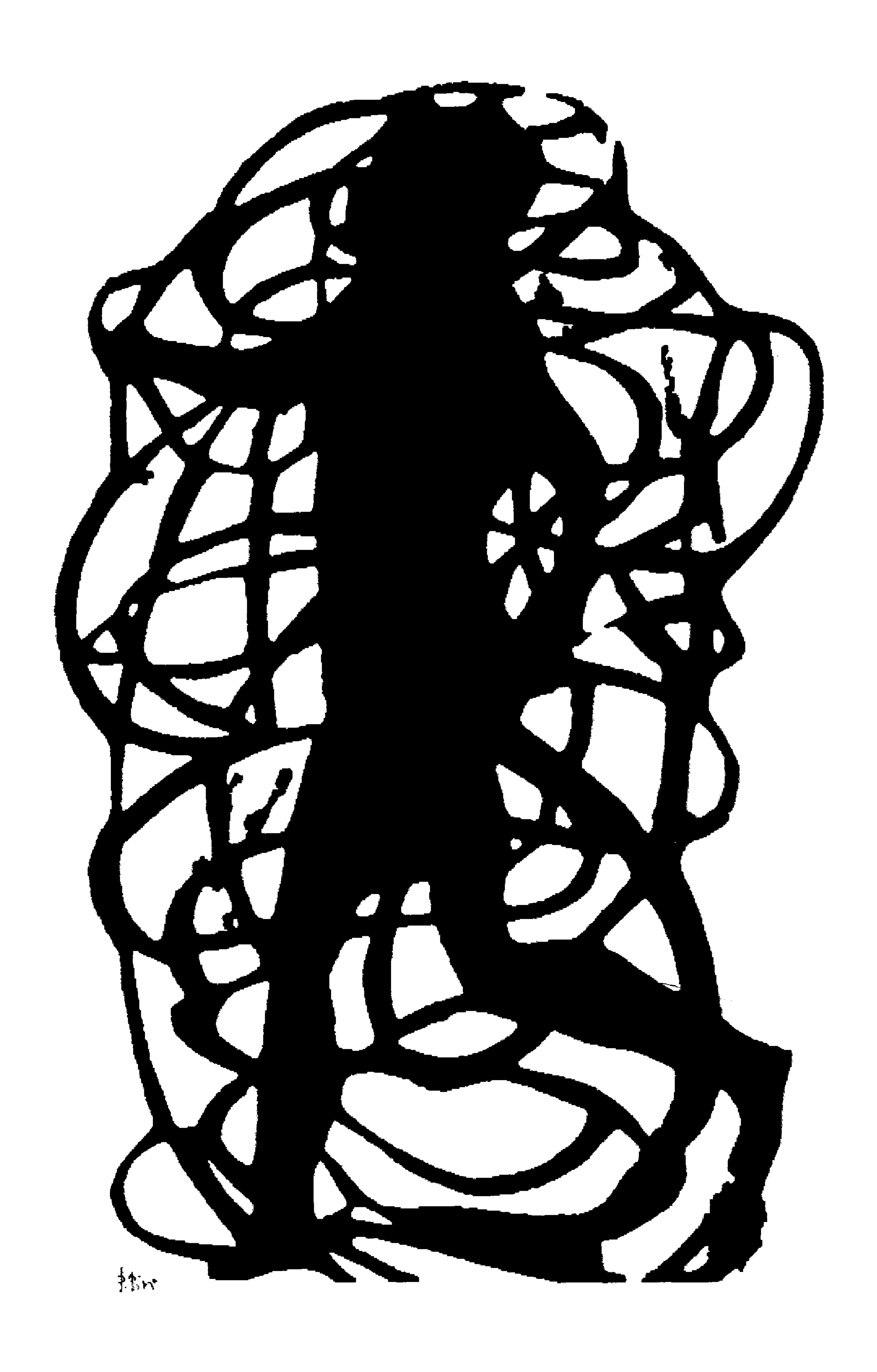
DE CASTRO, Juan, «Richard Rodríguez in 'Borderland'». *Aztlán* 26.1 (Spring 2001): 101–126.

HOKENSON, Walsh, «Intercultural Autobiography». *A/B: Auto/Biography*, Vol. 10, n. 1, 1995: 92-113.

PÉREZ FIRMAT, Gustavo, *Next Year in Cuba.* Houston, TX: Scriveney Press, 1995.

– *Life on the Hyphen: the Cuban-American Way.* Austin: U. of Texas P., 1994.

RODRÍGUEZ, RICHARD. *BROWN: The Last Discovery of America.* New York: Viking, 2002.
– *Hunger of Memory.* New York: Bantam Books, 1982
– «The Browning of America». An Interview By Suzy Hansen. April 27, 2002.
SALDÍVAR, Ramón, *Chicano Narrative: The Dialectics of Difference.* Madison: The U. of Wisconsin Press, 1990.
SALDÍVAR, José David. *Border Matters: Remapping American Cultural Studies.* Berkeley: U of California P, 1997.
SALDÍVAR-HULL, Sonia. Introduction to *Borderlands/La frontera.* San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.
SAVIN, Ada, «Mexican-American Literature». *New Immigrant Literatures in the US: a Sourcebook to Our Multicultural Literary Heritage*, ed. Alpana Sharma Knippling. Westport: Greenwood P, 1996: 341-65.
SOLLORS, Werner (ed.) *The Invention of Ethnicity.* New York: Oxford UP, 1989.
– *BEYOND Ethnicity: Consent and Descent in American Culture.* Oxford: OUP, 1986.
STAVANS, Ilan, *The Hispanic Condition: Reflections on Culture and Identity in America. New York:* Harper Perennial, 1996.
VASCONCELOS, José. «La raza cósmica», en *Obras Completas*, T.II, México: Libreros Mexicanos, 1958: 903-942.




CH
Encuentro
en casa
de América

Violencia y literatura en la Casa de América

Inma Turbao

A veces poner un nombre a las cosas no sólo sirve para que existan, sino que las ordena dentro de un sistema que cada cual adapta a sus conocimientos para moverse por la vida con la mayor eficacia posible. La Casa de América cumple sus quince años en 2007, y quiere, para entrar en la edad adulta del mejor modo posible, echar la vista atrás y entender, ordenar y sistematizar las que han sido las principales manifestaciones culturales de Iberoamérica durante estos años. El empeño que pongamos en fijar nuestro pasado, aunque sea el más reciente, es el único apoyo con el que de veras podremos contar en el futuro para desarrollar nuestra auténtica labor: no sólo comprender, sino incluso reconocer aquellas manifestaciones culturales que quedarán, que tendrán verdadera relevancia en la historia cultural por venir.

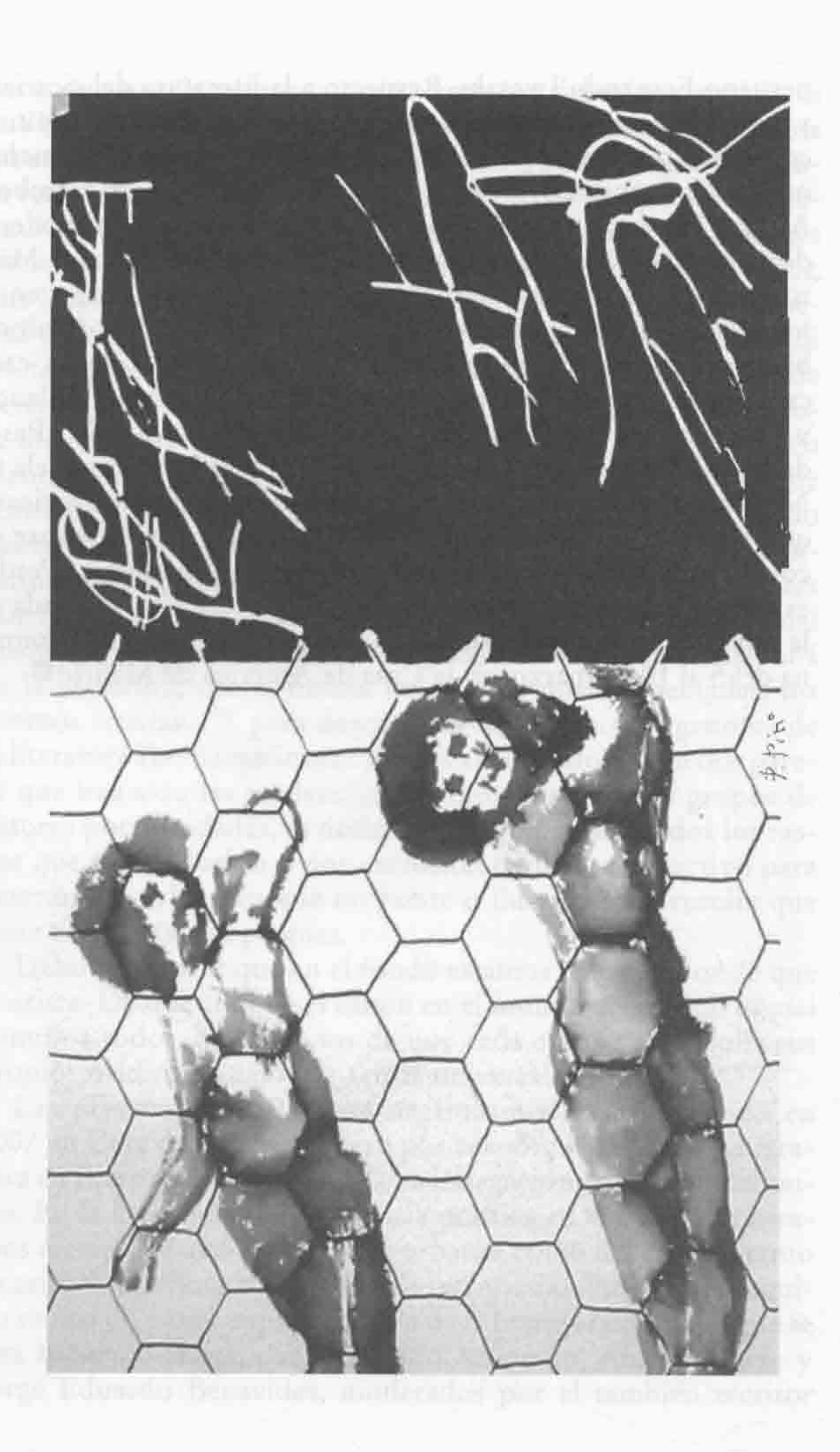
Y esta introducción tan larga, ¿a cuenta de qué? Siguiendo el título, juro que no me había propuesto infligír ninguna violencia sobre el lector, aunque no estoy muy segura de que intención y acción hayan ido de la mano, pero sí necesitaba contar el por qué antes del cómo, explicar algo que aunque para los entendidos es muy obvio, para los profanos, que somos la mayoría, a veces es como una iluminación, y dicho esto, paso a enunciar los puntos sobre los que me gustaría contar algunas cosas: la literatura iberoamericana de los últimos años, más allá de realismos mágicos, realidades maravillosas y personas y objetos que hacen

cosas que sus elementos constituyentes no deberían permitir, es una literatura sin epíteto regional. A ver cómo me explico: todos sabemos que las sociedades evolucionan y pasan de una literatura costumbrista, porque la escriben los privilegiados, a una literatura urbana, favorecida por la alfabetización de las clases medias y en algún caso bajas que viven en las ciudades, es decir, una literatura burguesa en la medida en que lo permita la sociedad en la que se desarrolla. Burguesa en el sentido de urbana, ni aristocrática ni lumpen, que puede vislumbrar o dar ideas de personajes de clases más privilegiadas pero que en general conoce mejor a los desposeídos, a las minorías, etc... Es decir, que en pleno siglo XXI y con la globalización como está, en Casa de América nos hemos propuesto descubrir si tiene o no sentido hablar de una literatura Iberoamericana; si los autores que conforman esta literatura no tienen en común los mismos referentes que un autor estadounidense o danés, sí pueden ser devotos del mismo poeta que un narrador japonés, si se emocionan, más allá de la literatura, con la misma música, las mismas películas, los mismos artistas... Y para desentrañar lo que sería el genoma de la literatura Iberoamericana estamos analizando lo que nos parece que han sido las tendencias, los movimientos, los grupos de autores por afinidades, es decir, estamos buscando todos los rasgos que por inclusión o por exclusión definen al colectivo para desenmascararlo si es que no existe o iluminarlo si resulta que tiene características propias.

Debo reconocer que en el fondo estamos convencidos de que sí existe. De que aunque el canon en el mundo occidental es casi común a todos, hay indicios de que cada cultura desarrolla sus propios medios de expresar temas universales.

Las primeras jornadas que organizamos en este sentido en 2007 en Casa de América llevan por nombre «Violencia y literatura en Iberoamérica», y serán una indagación en Perú y Colombia. En la literatura de la violencia política en el Perú encontramos ejemplos tanto de historias urbanas como del campo, tanto de crimen y delincuencia como de terrorismo. Hemos conseguido reunir un panel imprescindible de la literatura peruana que se está haciendo ahora, con Fernando Ampuero, Alonso Cueto y Jorge Eduardo Benavides, moderados por el también escritor

peruano Fernando Iwasaki. Respecto a la literatura del sicariato y de la violencia, en esta ocasión nos acompañará el capítulo colombiano, puesto que lo hay también en México y en menor medida en otros países: estarán Jorge Franco, Santiago Gamboa, Alonso Salazar y Juan Gabriel Vásquez, y ejercerá de moderadora la Catedrática de la Universidad Complutense Juana Martínez. Estas mesas se completarán con una conversación entre los escritores Alonso Cueto (Perú), Santiago Gamboa (Colombia) y el cineasta Sergio Cabrera (Colombia), que darán cada cual desde su disciplina y su ángulo una visión sobre «Violencia y literatura en Iberoamérica», y presentarán la película «Pasos de baile», dirigida por John Malkovich y basada en la novela de Nicholas Shakespeare, que trata de un policía latinoamericano que busca a un terrorista llamado Ezequiel... y para acabar de completar la semana se proyectará en nuestro Cine Iberia «Perder es cuestión de método», dirigida por Sergio Cabrera y basada en la novela homónima de Santiago Gamboa. Todo esto en la semana del 5 al 10 de marzo, en la Casa de América de Madrid



Anterior Inicio Siguiente

«Los seres humanos son corruptos por naturaleza y buenos por excepción»

Ana Solanes

Con motivo del encuentro que tendrá lugar en Casa de América sobre Literatura y sicariato, Ana Solanes conversa con el novelista Fernando Vallejo, un ineludible escritor que ha tocado en sus obras este tema.

Le hubiera gustado ser compositor, pero sus lectores tuvieron la suerte de que se quedara sólo en un buen pianista. Así que Fernando Vallejo tuvo que volcar su energía en «un arte menor», dice él, como la literatura, pero también en el cine y en la biología.

La compasión la reserva para sus amados animales, hasta el punto de que cuando en el año 2003 fue galardonado con el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos, por su obra *El desbarrancadero*, decidió donar los 100.000 dólares de ese prestigioso premio, con el que han sido distinguidos autores como Gabriel García Márquez o Mario Vargas Llosa, «a los perros abandonados de Caracas». Para todo lo demás –empezando por su propio país, Colombia, y siguiendo por la iglesia, los políticos, el ejército, los intelectuales, los científicos y el mismo ser humano– Vallejo es ácido y despiadado como la propia violencia que describe. Cada libro suyo es feroz, irónico, desmesurado y salvaje.

En estos tiempos de aburrida corrección política, el autor de *La Virgen de los sicarios* no es ni ha sido nunca correcto: ni en la

literatura –que sólo concibe en primera persona– ni en la vida, que en su caso son las dos caras de una misma moneda, puesto que casi toda su obra literaria es autobiográfica, especialmente su saga narrativa *El río del tiempo*, compuesta por las novelas *Los días azules*, donde cuenta su infancia en la finca que sus abuelos tenían en Santa Anita y en el barrio de Boston, en Medellín; *El fuego secreto*, donde habla de su adolescencia en Medellín y Bogotá; *Los caminos a Roma* y *Años de indulgencia*, dedicados a recrear los años que pasó en Roma y Nueva York y *Entre fantasmas*, que se refiere a su vida en la ciudad de México, donde reside desde 1971. Pero también otras obras suyas utilizan sus experiencias personales y las historias de su familia como material. Por ejemplo *Mi hermano el alcalde* y la ya mencionada *El desbarrancadero*, que cuentan la historia de dos de sus hemanos, el primero regidor de un pueblo, Támesis, en el que intentó imponer la felicidad a todos sus habitantes y que le sirve a Vallejo para criticar con acidez la corrupción que, a su juicio, impera en algunos países latinoamericanos a la hora de celebrar unos comicios electorales; y el segundo enfermo de sida, una dolencia cuyos efectos terrible describe Vallejo con crudeza, emoción y rabia.

Otro de sus libros más conocidos, *La virgen de los sicarios*, trata de la violencia del narcotráfico en Medellín y fue llevada al cine por Barbet Shroeder. El propio Vallejo, que en el pasado viajó a Italia par estudiar cine en las míticas instalaciones de Cinecittá, conocidas como «la Hollywood sul Tevere» (Hollywood sobre el Tíber), ha escrito y dirigido en México dos películas sobre la violencia en Colombia: *Crónica Roja*, *En la tormenta* y *Barrio de campeones*.

También ha cultivado el ensayo, con libros como *Logoi. Una gramática del lenguaje literario* o *Manualito de imposturología física*, donde primero desacredita a Darwin, Einstein y Newton, después asegura que el ser humano no es más que «una bestia bípeda entrenada durante cuatro millones de años de evolución (contados desde que bajó del árbol) para mentir de las formas más sutiles, de las cuales hoy por hoy las más prestigiosas son la palabra y las ecuaciones», y, finalmente, propone la creación de dos unidades de medida para la mentira, una en Colombia, el «uribe» y otra en el resto del mundo, el «aquino». Su próxima obra está a

punto de aparecer y es otro ensayo, titulado *La puta de Babilonia*, en el que critica las religiones católica, judía y musulmana. Fernando Vallejo, sin duda, no se ciñe jamás a los límites de la corrección política. Tampoco en esta entrevista.

– *Cuando publicó* La Rambla paralela, *en el año 2002, afirmó que pensaba que no escribiría más ficción, que había terminado con la literatura porque la literatura ya no llenaba el vacío de su vida, y lo confirmó dos años más tarde, tras la aparición de* Mi hermano el alcalde. *Es llamativo que renunciara a seguir escribiendo después de alcanzar el éxito y el reconocimiento unánime ¿no se ha arrepentido ni por un momento de esa decisión?*

– Después de *La Rambla paralela* y *Mi hermano el alcalde* he escrito tres libros más, aunque no sean ficción sino ensayos como mi Manualito de impustorología física. Y ahora mismo estoy a punto de publicar otro, La puta de Babilonia. Yo no cumplo ni años.

– *En alguna ocasión ha afirmado que la humanidad necesita para vivir mitos y mentiras, pero usted se empeña en destaparlas, en denunciar las imposturas de la política, de la religión, de la familia, e incluso ahora algunas que hasta el momento parecían quedar impunes: las de la ciencia ¿en qué podemos creer, entonces? ¿en qué cree Fernando Vallejo, si es que cree en algo?*

– Hay ciencias y pseudociencias. La biología es una ciencia; por el contrario, la astrología, la frenología, el psicoanálisis, la teología, la metafísica y la física no lo son: son pseudociencias. Lo curioso es que pensemos que la física es una ciencia de verdad. Dos de sus conceptos imprescindibles hoy en día son los de «materia» y «energía». Para mí son conceptos metafísicos, como los de la potencia y el acto, la esencia y la existencia, la substancia y los accidentes. Antes de Rankine, quien hacia 1850 introdujo el concepto de «energía», a los físicos se les hacía agua la boca cuando pronunciaban las palabras «fuerza», «calórico», «eter» y «fluido eléctrico», como a los biólogos hasta 1950 cuando usaban la palabra «protoplasma». ¿Y hoy quién las usa? Como no sea cuando hablamos de la «fuerza de gravedad» de Newton, que nunca hemos sabido qué es, que nunca hemos podido medir aunque lo pretendamos y que ya está totalmente desprestigiada. «Fuerza» era la gran palabra de la física antes de Rankine. Ya no más.Y la

«materia», ¿qué es? Después de Rutherford y de principios del siglo XX el átomo, que se consideraba el elemento mínimo de la «materia», resultó ser puro vacío con un núcleo insignificante y unos pretendidos «electrones» sueltos, que tampoco sabemos qué son. «Materia» y «energía» son palabras tan necias como «Dios». Parecen decir mucho y explicar mucho y en última instancia no dicen nada ni explican nada. Y los físicos son como los astrólogos, los teólogos y los psicoanalistas: impostores, payasos. Con la diferencia que se escudan en fórmulas matemáticas basadas en los engaños del signo igual: las dos rayitas horizontales que tanta confusión han traído.

– *Pero usted, además de escritor, músico y director de cine, es biólogo, es un hombre de ciencia. ¿No cree que la ciencia es en el fondo otra religión?*

– Hay que ver qué entendemos por «religión». Si el budismo y el hinduismo son religiones entonces no lo pueden ser el judaísmo, el cristianismo y el mahometismo. Estas tres últimas, las llamadas religiones semíticas, son fanatismos criminales. Y las llamadas civilizaciones cristiana y mahometana (o Islam) son barbarie. Barbarie contra nuestro prójimo humano y contra nuestro otro prójimo, los animales. Un montón de mentiras. De todo eso es justo de lo que hablo en *La puta de Babilonia.*

– *Y, hablando de mentiras, también lo son para usted las novelas, toda esa ficción narrada en tercera persona que renunció a leer hace ya muchos años, pero ¿no es ese el juego de la literatura: una mentira bien contada, que nos haga sentir?*

– Los trucos y recursos de la novela burguesa, la de Balzac, Dickens, Dostoievsky, etc., la contada por un narrador omnisciente de tercera persona, que hace un siglo funcionaban, ya no más. También el llamado suspenso del cine de Alfred Hitchcock, que hace medio siglo nos mantenía pendientes en una sala oscura durante dos horas a ver qué pasaba, hoy estoy completamente seguro de que ya no le hace ningún efecto a nadie. Entonces eran «mentiras bien contadas», hoy dan ternura, por no decir que lástima. Para ser sincero, a estas alturas del partido a mí me dan la misma ternura o lástima la película Psicosis y la novela *Madame Bovary.*

– *Puesto que escribir, dice, es también una forma de borrar los recuerdos ¿ha conseguido descargar ya toda su memoria en los*

libros? ¿por qué ese afán de borrar cuando otros de lo que huyen es precisamente del olvido?

– Ya no tengo que hacer ningún esfuerzo para borrar los recuerdos: se me borran solos porque después de haber vivido y visto y leído tanto es imposible almacenar en medio kilo de conexiones nerviosas tanta basura.

– *En un momento de* La virgen de los sicarios, *el protagonista dice «Colombia se nos había ido de las manos. Éramos, y de lejos, el país más criminal de la tierra, y Medellín la capital del odio» ¿Cómo se vive y se crece en un país donde la vida no vale nada?*

– Más de la mitad de mi vida la he vivido en México. Colombia es un país asesino, envidioso, mezquino, malo. Una mala patria. Una mala patria, eso sí, hija de una mala madre, España, aunque no tan corrupta como ésta.

– *Ese mismo personaje, a cuyas reflexiones ponemos inevitablemente su voz, se pregunta «pero por qué me duele a mí Colombia, si ya no es mía, es ajena». Imagino que más de media vida fuera de su país no ha conseguido ni por un momento que le sea ajeno, que deje de dolerle esa Colombia que «cambia pero sigue igual, son nuevas caras de un viejo desastre»*

– A mí Colombia no me importa nada. Absolutamente nada. Con muy contadas excepciones, los colombianos son basura de la humanidad, una plaga, una roña.

– *Desde el exilio se siente nostalgia de otro lugar, pero también de otro tiempo, y la nostalgia de otra época no tiene cura ¿cómo la combate?*

– Me gusta eso de «nostalgia de otra época». Ulises no la conoció, sólo la nostalgia espacial, geográfica, y es que antes el mundo cambiaba poco y en el desfile de las generaciones todo seguía igual. Hoy todo cambia, día con día, a un ritmo vertiginoso que ya nadie puede detener.

– *Nació y creció en Colombia, pasó unos años en Europa, estudió cine en Roma y vivió también en Nueva York, pero finalmen-*

«Las religiones semíticas son fanatismos criminales y las civillizaciones cristiana y mahometana, barbarie. De todo eso es justo lo que hablo en *La puta de Babilonia*

---

te fijó su residencia, hace más de treinta y cinco años, en México, que también un lugar convulso, en algunos aspectos. ¿Están de alguna manera más vivos esos lugares donde la muerte está tan presente? ¿Un creador como usted necesita cierta dosis de caos? ¿Cree que si hubiera nacido, por ejemplo, en Suiza sería escritor?

– Por lo que yo sé, Suiza, por lo visto ya no da ni para hacer relojes, sólo para robarles el dinero a los grandes pícaros de la humanidad. Allá va a dar la mayor parte de lo robado en el planeta. Aunque algo también va a dar al Vaticano, ese pequeño estado corrupto disfrazado de lugar santo. Seguro que en esos lugares también habría encontrado material apropiado para mis libros, aunque quién sabe.

– *El narrador de* El desbarrancadero *es un crítico feroz de lo divino y lo humano. En sus palabras, ir de Colombia a México es viajar «del país de la coca al de las mentiras»; Bogotá es una ciudad donde «le roban a uno los calcetines y a la Muerte la hoz»; Medellín es un «chiquero de Extremadura trasplantado al planeta Marte»; Nicaragua es «un país de borrachos y de bueyes que se agota en Rubén Darío»... Claro que también se define a sí mismo como «matacuras, sectario, hereje, impío, ateo, apóstata, blasfemador, jacobino...» ¿Sigue esa misma visión de su país, de América y de sí mismo o las nuevas realidades políticas la han mejorado o, tal vez, empeorado?*

– Empeorado. Todo cambio es para mal, o mejor dicho para peor. Siempre para peor. Y mientras más gente haya, ni se diga.

– *Usted ha inventado el «aquino», una nueva unidad de medida para la mentira, dice que para los políticos colombianos no vale, que a ellos hay que medirlos en «uribes», la unidad de bellaquería política. ¿Cuántos «uribes» mediría el mismísimo Uribe?*

– Uno, pues él es la unidad. Chavez mide medio Uribe: 0.5 Urb.

– *En* Mi hermano el alcalde, *explica su teoría política: «Yo estoy por la presencia del Estado. Por el orden, la honradez y la libertad*

«No tengo que hacer ningún esfuerzo para borrar los recuerdos: se me borran solos porque después de haber vivido y visto y leído tanto es imposible almacenar en medio kilo de conexiones nerviosas tanta basura.»

---

sexual sin cortapisas.» Pero también hace su análisis de la política real: «Hoy los liberales votan por los conservadores y mañana los conservadores votamos por los liberales. Nos hemos modernizado mucho, entramos en la era de la promiscuidad política.» Y, con respecto a Colombia, escribe que allí los oradores son como buñuelos, «bolas fritas de harina con queso» que se voltean «según les va dando el calor convenenciero de la política.» ¿Cree que esto es un mal exclusivamente colombiano o más bien universal?

– Universal, sin ningún género de dudas. Y además no tiene remedio. Los seres humanos son corruptos por naturaleza y buenos por excepción.

– *¿Sigue usted considerándose «uno que escribe muerto», como dice en* El desbarrancadero*? La verdad es que hay tanta impotencia y tanta rabia en ese libro que parece difícil regresar de él. ¿Por qué necesitó contar en esa obra la muerte de su hermano Darío a causa del sida, y todos los padecimientos que sufrió, debilitándose hasta que quedaron de él «un espíritu confuso y los huesos»?*

– Es un libro muy lejano que escribí para olvidar y terminé olvidándome de él. La muerte de mi hermano Darío, a causa del sida, es uno de los mayores dolores de mi vida. Mi hermano Silvio se suicidó pegándose un tiro; y me hirió la muerte de mi abuela, que es la persona a la que yo más quise del mundo. Pero la muerte de Darío fue la peor de todas para mí.

– *Dice que el psicoanálisis esta en mayor decadencia que el marxismo... pero no hace falta ser discípulo de Freud para preguntarse si en sus comentarios demoledores hacia el sexo femenino tiene algo que ver la relación con su madre, esa mujer a la que llama «la Loca», a quien culpa de todas las desgracias de su familia y con la que no se habla.*

– No. No se trata de eso. Mi problema con las mujeres es su manía paridora, todo ese cuento descarado de que si no tienen hijos no «se realizan» como mujeres. Pues si es así, que no se realicen. Que estudien filosofía o escriban óperas. Lo que sea.

«Todo cambio es para mal, o mejor dicho para peor. Siempre para peor. Y mientras más gente haya, ni se diga.»

– *Pero con esa teoría, parece que si por usted fuera, la especie humana se extinguiría...*

– Exacto. Se extinguiría la especie humana y, con ella, desaparecerían también mis hermanos los animales, que saldrían ganando porque de ese modo dejarían de sufrir.

– *«A los pobres hay que darles píldoras abortivas para que no se reproduzcan más y dejen de pedir como damnificados». ¿Cuánto tiene Fernando Vallejo de provocador?*

– No sé, no puedo calcularlo porque inventé la unidad de medida de la mentira, pero no la de la provocación. Sin embargo, tal vez eso de «píldoras abortivas» hoy lo cambiaría por «interruptores del embarazo».

– *Sin embargo, la dureza y hasta la crueldad de sus comentarios más caústicos contrasta con la ironía, el humor y, en algunos momentos, hasta la ternura de sus escritos. Quienes le conocen le describen como una persona tímida, dulce y extremadamente amable. ¿Todos esos Vallejos son usted o se deja al más feroz para la letra impresa?*

– Yo soy un caos. Un caos de recuerdos, olvidos y, en los últimos tiempos, de desmemoria. Y dentro de un caos, cabe todo y todo es posible.

– *El amor de su vida son los animales. Lo ha dicho en muchas ocasiones, pero además lo ha demostrado donando los cien mil dólares del premio Rómulo Gallegos a las sociedades protectoras de animales de Venezuela. A pesar de su misantropía ¿hay algún ejemplar de Homo Sapiens al que admire?*

– ¡Pero claro, a muchos! A dos cubanos recientes, por ejemplo, uno vivo y otro muerto. El muerto es Lecuona, el músico, maravilloso. Y el vivo es una mujer, Marta Beatriz Roque, que se ha puesto en huelga de hambre al borde de la muerte para protestar contra el tirano de su país, Castro, el ser más vil y el peor engendro que ha parido América.

«El presidente de Colombia mide un "uribe", pues él es la unidad del sistema de medida de las mentiras. El de Venezuela, Hugo Chávez, mide medio "uribe": 0.5 uribes.»

– *Ha escrito una novela protagonizada también por su hermano Carlos,* Mi hermano el alcalde, *y el libro sobre Darío,* El desbarrancadero, *y en la primera de ellas asegura que tiene, como mínimo, otros veinte hermanos. Aunque esta sea una de sus exageraciones, tal vez sí debería escribir una novela sobre cada uno de sus nueve hermanos: sería tan fecundo como Balzac o Victor Hugo.*

– Sí, pero es que de esos veinticuatro hermanos míos, sólo Darío, Carlos y Aníbal dan para libros, los otros no, son gentecita del común. Así que, en realidad, sólamente me falta Aníbal, que ama a los animales como yo.

– *En* Mi hermano el alcalde *cuenta la historia de cómo su hermano se dedicó a la política municipal y se presentó a regidor, intentando lograr que en su pueblo, Támesis, todo el mundo fuese feliz. Hizo obras públicas, les dio a los niños canchas polideportivas y a las ancianas un coro, le compró uniformes a los músicos de la banda municipal y hasta a los muertos les pintó el cementerio, entre otras muchas cosas. El resultado fue un desastre, los vecinos acabaron a tiros y su hermano condenado. ¿Cree que el camino de la felicidad al infierno es tan corto?*

– Támesis es un microcosmos de ese desastre sin remedio que es Colombia, y es un buen reflejo de su mezquindad y su maldad. Además. *Mi hermano el alcalde* maneja información de primera mano, porque Carlos, que es el protagonista, me contó muchas cosas que me sirvieron para escribir el libro, y también mi hermana Gloria y mi hermano Aníbal. Fue fácil, con tanta ayuda.

– *Otro de los temas recurrentes de sus libros es la homosexualidad. ¿Qué opinión le merecen la aprobación en España de la ley que permite el matrimonio entre personas del mismo sexo y la feroz oposición a ese derecho que lleva a cabo el partido conservador?*

– Yo soy partidario de que se acabe el matrimonio.

– *«Vivir es morirse», dice, «día con día nos estamos muriendo*

«A mí, Colombia no me importa nada. Absolutamente nada. Con muy contadas excepciones, los colombianos son basura de la humanidad, una plaga, una roña.»

---

todos de a poquito»Alguien que dice sentirse muerto desde hace tanto tiempo ¿espera aún algo de la vida? ¿Y cómo afronta la muerte?

– Vivir es muy difícil y morirse ni se diga. Tengo instalado en una pared un complejo sistema de termómetros que miden el calentamiento planetario y el aumento en la corrupción del planeta. Lo contempla todo, calcula el tamaño de todas las impunidades, desde la que supone la historia de la destrucción del mundo a la de los reyes que van a Rumanía a cazar osos por fuera de la ley. Qué quiere usted que espere ©

«Fidel Castro, el tirano de Cuba, es el ser más vil y el peor engendro que ha parido América.»


Biblioteca

(Guillermo Cabrera Infante), Convidado de piedra
(Jorge Edwards), Cue ntos completos (Julio Ramón Ri-
beyro), Pedro Pára mo y El llano en llamas (Juan
Rulfo), La oveja negra y otras fábulas (Augusto Monte-
rroso), Cuentos com pletos (Julio Cortázar), Cien años
(García Márquez), El siglo de las
de soledad (Gabriel, La vida breve y Cuentos com-
luces (Alejo Carpe Carlos Onetti), El lanzallamas (Roberto
pletos (Juan C de la selva (Horacio Quiroga), Ficciones
Alt), Gritos Borges) y Bomarzo (Mujica Laínez). Ulises
(Jorge Luis Joyce), En busca del tiempo perdido (Marcel
(de James La metamorfosis (Franz Kafka), La montaña
Proust (Thomas Mann), El gran Gatsby (Scott Fitzge-
mág). Siempre sale el sol (Ernest Hemingway), Luz de
ra agosto (William Faulkner), La muerte de Virgilio
(Hermann Broch), El aleph (Jorge Luis Borges), La in-
vención de Morel (Adolfo Bioy Casares), Pedro Páramo
(Juan Rulfo), Gran sertaos veredas (Guimaraes Rosa),
Un collar de perlas (Joseph Roth), Un día en la vida de
Ivan Denisovich (Alexander Solzhenitsin), Zazie dans
le Metro (Raymond Queneau), Le Voyeur (Alain Rob-
be-Grillet), Lolita (Vladimir Nabokov), El gatopardo
(Giuseppe Tomasi de Lampedusa), Señas de identidad
(Juan Goytisolo) y Negra espalda del tiempo (Javier
Marías). Y El beso de la mujer araña (Manuel Puig.
Antón Chéjov, León Tolstói y Mark Twain, Joseph

Banderas detrás de la niebla

Luis Muñoz

En «Elogio del refrenamiento», artículo que sirve de epílogo a la antología del mismo título publicada por la editorial Renacimiento en 2003 y cuya primera versión había aparecido en la revista peruana *Quehacer* (1999), José Watanabe explica cómo se formó su conciencia de ciudadano mestizo, de hijo de padre japonés y madre peruana, y cómo en esa conciencia soñadora y a la vez pragmática está la base de su temperamento y de su poesía. El padre, que trabajó como agricultor en los latifundios azucareros de la costa del Perú y que posteriormente fue restaurador de vírgenes y de santos domésticos a pesar de ser budista, les infundió al poeta y a sus hermanos —de manera tácita, porque nunca lo hizo expresamente— el valor de la dignidad ante lo adverso, de la discreción en el uso de la palabra y una especie de constante anclaje interior que les sirvió de ejemplo en situaciones diferentes de sus vidas. De la madre sin embargo, Watanabe dice que admiraba, sobre todo, sus frases alusivas a lo cotidiano que «de pronto alcanzaban la densidad de lecciones morales a veces despiadadas», frases que se le quedarían circulando para siempre en los caminos de su memoria y que contenían en ocasiones una especie de raíz de antigua sabiduría popular, como por ejemplo –recuerda— »la olla de barro se hace más dura en el fuego».

En ese mismo artículo, Watanabe afirma que el estilo del poeta no nace de las influencias literarias, del efecto de las lecturas, sino de su temperamento personal, es decir que para entender su poe-

---

Banderas detrás de la niebla, *José Watanabe, Valencia, Pre-textos, 2006.*

sía, más que a los distintos movimientos estéticos peruanos contemporáneos a él –como los que se encarnaron en las propuestas de los grupos «Hora Zero» o «Estación Reunida»– o más que a cualquier tradición poética en español o en cualquier lengua, hay que acudir a su modo de ser, a su temperamento, ese compendio que surge de la tensión central de sus primeros años, lo japonés frente a lo peruano, la realidad soñada, conocida a través de los dulces testimonios del padre frente a la realidad cotidiana, a menudo abrupta, vivida cada día.

Watanabe es autor de los libros de poemas *Álbum de familia*, *El huso de la palabra*, *Historia natural*, *Cosas del cuerpo*, *El guardián del hielo*, *Habitó entre nosotros*, *La pieda alada* y el recientemente publicado *Banderas detrás de la niebla*, además de haber trabajado como guionista cinematográfico, de ser autor de una versión de la *Antígona* de Sófocles y de haber preparado junto a Amelia Morimoto y Óscar Chamba *La memoria del ojo*, volumen que recorre la historia gráfica de cien años de presencia japonesa en el Perú.

Con sus libros de poemas ha construido un territorio lírico de características propias, de tonalidad inconfundible, en el que lo material es a menudo el conducto que lleva hasta la fibra espiritual y en el que lo plástico suele ser el punto de arranque del motor del pensamiento. Son operaciones que pueden seguirse una y otra vez, de manera muy rica en matices, en los poemas de cada uno de esos libros, como también puede seguirse, como una especie de ruta paralela, el uso de dos registros expresivos que en *Banderas detrás de la niebla* alcanzan una originalidad y una maestría extraordinarias: el poema narrativo que cuenta una anécdota y la trasciende, y el derivado del haiku.

José Watanabe conoce muy bien los mecanismos arquitectónicos y sensoriales del haiku. Cuando era niño, su padre, además de mostrarle las virtudes del refrenamiento personal, se los traducía en el corral de su casa rodeado de patos y de pollos. Posteriormente, con el transcurso de los años, el poeta se ha ido convirtiendo en un profundo y memorioso conocedor del género y ha desarrollado un tipo de poema que sin ser propiamente un haiku, sin responder estrictamente a su construcción métrica, sí participa con plenitud de su delicada atmósfera. En *Banderas detrás de*

la niebla hay algunos ejemplos magistrales de este tipo de composición, como el titulado con el nombre de uno de los grandes autores del haiku, «Basho», en el que juega con un célebre poema suyo: «El estanque antiguo,/ ninguna rana./ El poeta escribe con su bastón en la superficie. / Hace cuatro siglos que tiembla el agua». Y hay también poemas imborrables que trascienden una anécdota o una historia, como «Responso ante el cadáver de mi madre», que construye con absoluta pericia una escena de dramatismo luminoso en que unos hijos no saben cómo hacer para que el cadáver de su madre tenga alegría.

Banderas detrás de la niebla es un libro orgánico dividido en cuatro apartados –«Riendo y nublado», «Banderas detrás de la niebla», «Otros poemas» y «El otro Asterión»– y es también un libro que se detiene cuidadosamente en lo orgánico. Contiene poemas edificados sobre sensaciones rellenas de tejidos vivos: un vértigo antiguo que el poeta duda si pudo haber sido la visión real de una serpiente, la contemplación de unos frascos con nonatos en un hospital que consiguen que el sol le repugne, una anotación sobre la música de la sangre escuchada por los médicos con el estetoscopio o una radiografía de los pulmones del poeta que llega como el envío de las últimas noticias sobre sí mismo.

El poema final, «El otro Asterión», recrea en cuatro partes el mito del minotauro contado por Ovidio y revisitado por Borges, y lo hace con una claridad y una fidelidad refrescantes que no dejan de buscar conexiones entre lo corpóreo y lo incorpóreo, entre lo orgánico y su sentido. «En ti se cumplió la más honda biología, el deseo/ que se realiza como en el sueño/ donde lo atroz es una feliz inconciencia./ En ti está la otra belleza,/ la que encendió a tu madre, / la que podría desordenar el mundo», escribe. Como la poesía, el monstruo mezclado de hombre y toro es también la propuesta de «otra belleza» con capacidad para desordenar, a su manera, el mundo©

La poesía morirá si no se la ofende

Álvaro Salvador

(A PROPÓSITO DE LA PUBLICACIÓN EN ESPAÑA DE LA POESÍA COMPLETA DE NICANOR PARRA)[1]

Nicanor Parra es, sin duda, para muchos el poeta mayor de las literaturas hispánicas. Último gran representante de la espléndida generación que en la primera mitad de siglo renovó los procedimientos poéticos tradicionales con el aporte de la estética vanguardista, es también el poeta que de un modo más claro supo resolver las contradicciones que el vanguardismo introducía en el discurso poético, proponiendo un camino que sin renunciar completamente a la vocación rupturista de la modernidad incorporaba un lenguaje coloquial y directo: la antipoesía. Candidato siempre presente en las últimas ediciones del premio Nobel y otros galardones prestigiosos, sin embargo, Parra, por razones difíciles de explicar, ha sido hasta hoy un poeta de poca repercusión en España. Quizá precisamente por el carácter ecléctico, anarquista, insobornable y tremendamente personal de su obra poética. Lo cierto es que, aquellos mismos que hoy lo promocionan, lo alaban e incluso contribuyen decisivamente a su difusión por considerarlo el último representante de la neovanguardia, hace unos pocos años, vivos todavía otros maestros muchos más esencialistas como Octavio Paz o José Ángel Valente, no lo valoraban con el entusiasmo que hoy lo hacen. Bienvenida sea, de cualquier mane-

[1] Parra, Nicanor, *Obras Completas & algo + (Obras Completas I)*, ed. de Niall Binns, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2006, 1068 págs.

ra, esta recuperación que esperamos contribuya a que la poesía de Parra cale en los lectores españoles como el gran poeta chileno se merece.

Hace ya más de medio siglo de la publicación en Santiago de Chile del libro *Poemas y Antipoemas* (1954), texto que habría de transformar no solamente el panorama del discurso poético latinoamericano contemporáneo, sino incluso su percepción, es decir, el lugar y la función de la poesía en una sociedad que muy pronto se definiría como posmoderna: «El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos:/ Aunque le pese/ El lector tendrá que darse siempre por satisfecho.../ Y yo he decidido declarar la guerra a los cavallieri della luna./ Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte:.../ Cuidado, yo no desprestigio nada/ O, mejor dicho, yo exalto mi punto de vista,/ Me vanaglorio de mis limitaciones/ Pongo por las nubes mis creaciones...»

La crítica canónica lo reconoce así: «la actividad innovadora de mayor efectividad en las transformación de la dicción poética es la antipoesía de Nicanor Parra, que ejerció un extenso influjo en la poesía hispánica en general»[2]. «Frente a la afasia y en contra de la corriente discursiva, Parra puso en práctica una poética de la contra-dicción: la `antipoesía´ asumía con fervor su primer día iconoclasta a la vez que actualizaba la tradición, tan clásica como popular, de la temporalidad de lo oral y la inmediatez del nombre»[3].

¿Qué es, en definitiva, esto que conocemos como antipoesía? El mismo Parra intentaba aclararlo en 1958: «el antipoema..., a la postre, no es otra cosa que el poema tradicional enriquecido con la savia surrealista —surrealismo criollo o como queráis llamarlo—.» ¿Es, entonces, la antipoesía un ideal poético? ¿Un ideal que persiguió y, acaso, persigue todavía Nicanor Parra? ¿Cómo puede llegar a ser un ideal algo que se declara *a priori* como anti, y por lo tanto como lo opuesto al ideal poético? «¿Qué es la antipoesía?/ ¿Un temporal en una taza de té?/ ¿Una mancha de nieve en

---

[2] Goic, Cedomil, *Historia y crítica de la Literatura Hispanoamericana, vol. 3. Época Contemporánea,* Barcelona, Crítica, 1988, págs. 177 y 178.

[3] Ortega, Julio, «Prólogo» a la antología *Poemas para combatir la calvicie,* México, F.C.E., 1993, pág. 9.

una roca?/ ¿Un espejo que dice la verdad?/ ¿Un bofetón al rostro del Presidente de la Sociedad de Escritores?/ ¿Un ataúd a chorro?/ ¿Un ataúd a fuerza centrífuga?/ ¿Un ataúd a gas de parafina?/ ¿Una capilla ardiente sin difunto?» Estas son algunas de las respuestas posibles que Parra nos invita a señalar en el poema «Test» de su libro *La camisa de fuerza* (1969). Poema cuyo funcionamiento literario se atiene claramente a los principios que el mismo Parra había perfilado muy atinadamente veinte años antes en su famosa carta-manifiesto a Tomás Lago. El poema va reproduciendo objetivamente una realidad psicológica, la «antipoesía», al proponerla como resultado de la levitación continua de la interrogante en relación con aquellos aspectos de la realidad que, indudablemente, no son la antipoesía, pero que además se articulan como resultado de los mismos efectos que produce la antipoesía al asociar aspectos de la realidad que en lógica racional no tienen nada que ver entre sí. Son versos que no son exactamente metáforas o imágenes creacionistas, sino que unas veces parecen paradojas, otras frases hechas, discursos extraliterarios, *slogans,* delirios, etc., aunque todos tienen algo en común: la yuxtaposición de elementos que no guardan ninguna relación. Es decir, la asociación libre e inconsciente de objetos pertenecientes a la realidad y distantes entre sí, en su materialidad o su sentido.

Podríamos identificar aquí el ingrediente surrealista que Parra reclama para su poesía. Como él mismo decía en la carta citada: «el individuo no tiene importancia en la poesía moderna sino como un objeto de análisis psicológico». Ahora bien, Parra es un antipoeta, pero no un mago y, por lo tanto, no puede, no podemos considerarlo como un surrealista ortodoxo, ni siquiera un «surrealista criollo», como él mismo se definió. Parra es, en cambio, un matemático, un físico, un hombre de ciencias. Si le interesa la interpretación del hombre que ejecuta la psicología, es precisamente porque no se trata de interpretación sino de análisis científico. Y el mismo, o parecido, procedimiento es el que propugna para la poesía. Parra, más que un mago, es un «prestidigitador». Parra construye sus tinglados poéticos, sus antipoemas, sus artefactos, con plena conciencia de que son productos artificiales, productos del hombre, pero artificiales: «A diferencia de nuestros mayores/ –y esto lo digo con todo respeto– nosotros sostenemos/

que el poeta no es un alquimista/ el poeta es un hombre como todos/ un albañil que construye su muro:/ un constructor de puertas y ventanas».

No obstante –y aunque en algún momento pueda parecer lo contrario–, no es justo identificar cierta actitud frívola o irresponsable, presente en algunas manifestaciones vanguardistas, con la antipoesía de Parra. El nuevo artificio surgido del absurdo del mundo moderno debe tener alguna utilidad para el hombre. Cuando Parra afirma que «la vida no tiene sentido», para Julio Ortega parece claro que lo dice desde «el absurdo hallado» y que este encuentro se produce precisamente contra el sinsentido de la vida, como una nueva búsqueda de otro sentido para ella: búsqueda amarga y sarcástica, hecha de humor y fantasía, de rigor y de patetismo»: «Yo soy el individuo./ Bien./ Mejor es tal vez que vuelva a ese valle,/ A esa roca que me sirvió de hogar,/ Y empiece a grabar de nuevo,/ De atrás para adelante grabar/ El mundo al revés/ Pero no: la vida no tiene sentido».

Humor y sarcasmo actúan como recursos subversivos, dinamitando otra de las constantes tradicionales en la poesía moderna: la ironía. Porque Nicanor Parra, para decirlo con exactitud, no ironiza, no proyecta su inteligencia superior con la intención de establecer una distancia entre la realidad y el mundo privilegiado de la creación sublime –al contrario que Borges, por ejemplo, que sí ironiza al utilizar el sistema analógico tradicional como si fuese una verdad, pero desde la conciencia de su artificialidad–; Parra, en cambio, ridiculiza la realidad al mostrarla como un absurdo que se cree lógico, y ridiculiza la poesía al presentarla como discurso «sublime» de esa realidad. Y, por supuesto, se ridiculiza, ridiculiza al propio «antipoeta»: «Ni muy listo ni tonto de remate/ Fui lo que fui: una mezcla/ De vinagre y aceite de comer/ ¡Un embutido de ángel y bestia!».

Tampoco pretende Parra, en ningún momento, que la antipoesía sea ninguna clase de verdad al servicio de un utópico hombre futuro. Simplemente la pone ahí, como un producto más de la inseguridad, de la fragmentación, de la falta de valores profundos, de la duda, de la condición del hombre del siglo XX: «Generoso lector/ quema este libro/ No representa lo que quise decir/ A pesar de que fue escrito con sangre/ No representa lo que quise decir».

Para finalizar, convendría que nos detuviésemos un instante en otro de los grandes problemas que ha planteado la obra de Parra: el de su más correcta ubicación dentro del mapa historiográfico de la literatura latinoamericana contemporánea. ¿Es la «antipoesía» una manifestación característica de la llamada «cultura neovanguardista» surgida en los años cincuenta/ sesenta? Peter Bürger señalaba en su texto ya clásico que, en la mayoría de los casos, «la neovanguardia institucionaliza la vanguardia como arte y niega así las genuinas intenciones vanguardistas». Sin embargo, podemos constatar la existencia de proyectos artísticos, tanto en los momentos iniciales de la vanguardia como en otros posteriores, que mantienen un decidido carácter antinormativo desde su propia lógica interna, ejecutados además con una lucidez y efectividad verdaderamente admirables. El caso de Parra y la antipoesía sería uno de los más destacados. La poesía del Parra más maduro aparece en este contexto neovanguardista de mitad de siglo al que nos hemos referido, pero ese momento problemático, también es señalado por los especialistas con otros rótulos como, por ejemplo, los de «rehumanización», «ocaso de las utopías» o «fin de la modernidad».

Si aceptamos la existencia de un espacio cultural posmoderno, marcado por la heterogeneidad, quizá no nos resulte demasiado complicado situar allí a Parra y a su antipoesía. El posmodernismo se define como el fin de un proceso que se inició con los movimientos de vanguardia y en el que la subjetividad se ha ido diluyendo hasta poder hablar de un ocaso de los afectos. Esta percepción del sujeto como pura fragmentación, como objeto descentrado es constante en la obra de Parra. El fin del yo burgués significa también el fin de los estilos individualizados, de los «poéticos románticos» como diría Parra, el fin de los sentimientos entendidos como liberación de una trascendencia, y que se manifestarán ahora como «intensidades» que se asocian libremente en una especie de euforia próxima a la que se produce en la esquizofrenia:

USA
DONDE LA LIBERTAD
ES UNA ESTATUA

La antipoesía, es muchas veces, un simulacro de poesía que quiere ser poesía negándose como poesía, pero la poesía de Nicanor Parra es un discurso implacable que nos pone una y otra vez contra las cuerdas, acosándonos con los golpes de la miseria e irracionalidad de la condición humana: «Nací el 12 de Marzo de 1905/ o tal vez/ el 17 de Febrero de 1899/ está x averiguarse,/ estudié Pornografía en Italia/ donde me gradué de maestro gásfiter/ o quizá de sacerdote católico,/ no sé/ está x averiguarse// en la actualidad estoy preocupadísimo/ porque sé que me tengo que morir// continuará»

Recordar para no repetir

Isabel de Armas

Al ir a cumplirse los cincuenta años del comienzo de la guerra civil española, la Comisión Permanente de la Conferencia Episcopal publicó una Instrucción Pastoral, en la que decía: «No sería bueno que la guerra civil se convirtiera en un asunto del que no se pueda hablar con libertad y objetividad. Los españoles necesitamos saber con serenidad lo que verdaderamente ocurrió en aquellos años de amargo recuerdo. Los estudiosos de la historia y de la sociedad tienen que ayudarnos a conocer la verdad entera acerca de los precedentes, las causas, los contenidos y las consecuencias de aquel enfrentamiento. Este conocimiento de la realidad es condición indispensable para que podamos superarla de verdad».

Persecución religiosa y Guerra Civil estudia e investiga una de las páginas más negras de la violencia vivida en nuestro país y arroja una impresionante cantidad de datos sobre el acoso, la persecución y el asesinato de aquellos que eran tenidos por enemigos de la República. El autor, José Francisco Guijarro, sacerdote de la Archidiócesis de Madrid, viene elaborando desde hace años los antecedentes históricos que permitan llegar, en su día, a la canonización de los que se pueda demostrar que murieron verdaderamente como mártires, y su estudio alcanza los 1.250 casos.

Guijarro afirma que la finalidad de su trabajo consiste en «aclarar la verdad histórica del heroísmo cristiano de quienes murieron

---

José Francisco Guijarro, *Persecución religiosa y Guerra Civil. La Iglesia en Madrid, 1936-1939*, La Esfera de los Libros, Madrid 2006, 695 pp.
María Antonia Iglesias, *Maestros de la República. Los otros santos, los otros mártires*, La Esfera de los Libros, Madrid 2006, 433 pp.

como verdaderos mártires durante la persecución de aquellos años, a la vez tristes y heroicos». «Buscamos tan sólo –añade– hacerles justicia a las víctimas, mediante el reconocimiento de su heroicidad en la muerte y el martirio».

El pasado diciembre de 2006, Benedicto XVI dispuso la elevación a los altares de otros 69 mártires. Con los decretos entonces aprobados, el número de mártires de la persecución religiosa española de 1934 y 1936-1939 asciende a 548 beatos y 11 santos ya canonizados. A las causas promovidas por las diócesis se unen otras iniciadas por las respectivas familias religiosas, siguiendo el deseo del anterior papa Juan Pablo II de documentar en la medida de lo posible el llamado «siglo de los mártires», pues el siglo XX –debido a las persecuciones en Rusia, México, España y muchos países comunistas– sumó un número de mártires superior al de todos los siglos anteriores en la historia del cristianismo.

El autor divide las casi setecientas páginas de su intenso trabajo en cuatro partes básicas. En la primera, titulada *Antecedentes políticos*, realiza un interesante estudio de los textos recogidos en el *Diario de Sesiones* de las intervenciones de los políticos católicos, de una u otra orientación, con el fin de demostrar la falsedad histórica de que la Iglesia y los católicos se hubieran opuesto en bloque en contra de la República en sí misma, y que todos los católicos estuvieran promoviendo la restauración de la Monarquía y el regreso de Alfonso XIII. Guijarro también destaca que en el proyecto de Constitución de la República, a la hora de tratar el problema religioso, se consideró a la Iglesia católica como el enemigo que era preciso abatir.

La segunda parte está dedicada a la postura de la Iglesia frente a la persecución y el alzamiento militar: las primeras intervenciones del cardenal Goma, las primeras gestiones diplomáticas del Gobierno de Burgos ante la Santa Sede, del alzamiento a la cruzada y la carta colectiva del episcopado español... En este último punto, el autor apunta que «el alzamiento –que no fue concebido originariamente como una cruzada de liberación de la Iglesia–, una vez que se desató en la parte contraria la persecución religiosa, la «capitalizó» en beneficio de su propia causa, de modo que, con el desarrollo de los acontecimientos, evolucionó el planteamiento original, y así llegó a ser, efectivamente, un fenómeno béli-

co también de carácter religioso». También insiste Guijarro en que es preciso desmentir el mito de que la persecución religiosa fue el resultado político de la toma de posición de la jerarquía de la Iglesia a favor de los sublevados: «Cuando los obispos españoles publican su carta colectiva a los obispos del mundo entero –escribe–, fechada el 1 de julio de 1937, ya ha tenido lugar la mayor parte del exterminio de la Iglesia en Madrid».

Los siguientes capítulos recogen uno a uno, caso a caso –con nombres y apellidos–, las tristes, terroríficas y, a veces, realmente macabras historias de las víctimas: religiosos, novicios o jóvenes recién profesos, estudiantes, religiosas ancianas y enfermas, sacerdotes hospitalizados, o coadjutores de parroquias de barrios de la periferia. La persecución religiosa, en principio anárquica, se va prolongando posteriormente, al menos en la ciudad de Madrid, incluso simultaneándose con la persecución ya más sistematizada que constituye el aparato de las checas, o bien confundiéndose con él.

Los múltiples casos que Guijarro recoge ponen de manifiesto que la persecución a muerte no perdonó a personas manifiestamente católicas, de cualquier clase y condición que fueran: no sólo sacerdotes y religiosos, sino también obreros que son detenidos en su mismo trabajo, jóvenes aprendices, estudiantes, etcétera, sobre todo cuando se daba la circunstancia de una afiliación pública a alguna asociación confesional, entre las que cabe destacar los Sindicatos Católicos

Al final de su libro, el autor afirma que la persecución religiosa fue decreciendo paulatinamente por la premura de otras necesidades más urgentes: las divisiones internas entre los grupos políticos que habían formado el Frente Popular, la incapacidad militar de resistir el avance de las tropas contrarias, la dificultad cada vez mayor de allegar recursos de primera necesidad, y el cansancio y el desgaste que iba produciendo una guerra a la que se deseaba poner fin, cuanto más se veía que, ya, no iba a conducir a nada.

«Y así –concluye José Francisco Guijarro–, cuando al fin acabó la guerra, acabó, con ella, la persecución religiosa».

Este contundente trabajo de estudio e investigación, nos deja como resultado una obra de referencia ineludible para conocer más a fondo lo que ocurrió en aquella hora trágica de España.

Los otros santos

Si el autor de *Persecución religiosa y Guerra Civil* nos muestra con su libro una cara de la moneda, ni que decir tiene que, María Antonia Iglesias, autora de *Maestros de la República*, nos muestra la otra cara de la moneda.

Con tono provocador, muy suyo, Iglesias se pregunta: "¿Quién "canonizaría", algún día, a estos otros santos que fueron los maestros republicanos y que nunca entrarán en el "santoral" ni en la memoria de la Iglesia? ¿Quién hablaría de ellos? ¿Quién les reconocería la labor generosa y ejemplar que llevaron a cabo con tanto esfuerzo y sacrificio?». Las respuestas se encuentran en el volumen que comentamos, un trabajo conmovedor, escrito con corazón y cabeza puestos de acuerdo, con la clara intención de ser un rendido homenaje a los maestros de la República, luchadores comprometidos contra el atraso y la incultura, que fueron asesinados por defender la causa más preciada de la República: la enseñanza.

La autora pone en marcha toda su roja pasión en la defensa de una causa que considera «justa y hermosa»: la de estos santos y mártires que soportaron la negra losa de la calumnia, y que pagaron con sus vidas la labor de llevar la luz, la libertad y la cultura a quienes sólo tenían como destino fatal la ignorancia y la sumisión.

La cifras cantan, y este libro sobrecogedor constata que, en nueve provincias de las que existen datos sistemáticos, fueron ejecutados en torno a 250 maestros. Y 54 institutos públicos de enseñanza secundaria creados por la República fueron cerrados. Por añadidura, en torno a un 25 por ciento de los maestros sufrieron algún tipo de represión y un 10 por ciento fueron inhabilitados de por vida. En Euskadi y Cataluña, todos los maestros de la enseñanza pública fueron dados de baja y tuvieron que solicitar su readmisión a través de un costoso proceso.

«Aquí se cuentan –escribe la autora en su prólogo– las vidas inocentes y heroicas de once maestros asesinados. Pero fueron cientos los ajusticiados y miles los represaliados por el franquismo». Once historias abrumadoras, ocurridas en distintos pueblos de España, de las que dan testimonio, con dolor y rebeldía, hijos, nietos, amigos y, sobre todo, antiguos alumnos de las víctimas. Todos ellos aceptaron abiertamente el reto propuesto por Iglesias:

hablar con ella acerca de la vida ejemplar y la muerte, alevosa y cruel, de los maestros republicanos que fueron, ante todo y sobre todo –según se recoge en estas páginas–, luchadores comprometidos, radicales combatientes contra el atraso, endémico, las más de las veces, de los pueblos en los que desempeñaron su labor. Porque no sólo enseñaban en la escuela a los alumnos, sino que enseñaban también a sus padres a cultivar los campos, a repoblar los montes, a curar a los animales enfermos y, muchas veces, a las personas. Aconsejaban en los pleitos, reconciliaban a los vecinos, redactaban los «papeles» con los que las gentes sencillas trataban de defender sus derechos ante la temida, lejana y todopoderosa Administración.

Para María Antonia Iglesias, fueron estos maestros republicanos, cuya historia cuenta, el colectivo más protegido, respetado y reconocido por parte de las autoridades de la República. «Y ellos –puntualiza– respondieron a ese reconocimiento con una lealtad sin fisuras, empapada de devoción hacia los valores de la libertad y el laicismo. Y esto fue lo que marcó su destino fatal... Porque durante el periodo de la República el maestro se convirtió en el referente social y político del pueblo». «Y el cura –añade– pasó a un segundo plano, refugiado en su feudo parroquial, soportando a duras penas la marginación, conspirando, esperando...».

La Iglesia, según la autora, jugó un papel fundamental en la represión y la depuración del magisterio. «Yo creo –pone en boca de uno de sus entrevistados– que básicamente por la función que los maestros de la República desempeñaron en la aplicación de la normativa sobre la supresión de la enseñanza religiosa cuando se apartó de las funciones educativas a las congregaciones religiosas. Por eso bastantes miembros del clero de la Iglesia católica tuvieron un claro protagonismo en la represión».

Este libro singular ha contado con el desinteresado apoyo de José María Maravall, Xosé Manuel Beiras, Santiago Carrillo, Luis Mateo Díez, Josep-Lluís Carod-Rovira, Manuel Vicent, Joaquín Leguina, Javier Cercas, Félix Grande, Almudena Grandes y Luis García Montero, autores de consistentes prólogos que abren cada una de las emocionantes y heroicas historias. En gran parte de estos sustanciosos textos destaca una idea común: para no repetir, es importante recordar. «Recordar para no repetir» es el lema. «El

lema implica concordia –escribe José María Maravall–, pero también exige no olvidar».

Reconocer a todas las víctimas

Las represiones en España antes, durante y después de la Guerra Civil de 1936 constituyeron uno de los grandes horrores del siglo XX. No puede haber verdadera justicia y dignidad sin reconocer a todas las víctimas en plan de igualdad, tanto las provocadas por las derechas como las provocadas por las izquierdas. En esta línea de búsqueda de reconciliación definitiva, el historiador Hugh Thomas sugirió recientemente crear un gran monumento conmemorativo en Madrid presentando todos los nombres de las víctimas de ambos bandos. Esto podría ser importante, y algo digno de una verdadera democracia.

Maestros de la República y *Persecución religiosa y Guerra Civil*, ambos trabajos, por separado, aparecen como intentos de repetir el mismo procedimiento del franquismo: reconocer solamente a los de un solo bando. Por eso es recomendable leerlos junto, ya que leer sólo uno de ellos puede confundir más que aclarar.

No podemos estar a estas alturas tirándonos los muertos de la guerra a la cara unos a otros, ni eligiendo del pasado lo peor del pasado. Me parecen disparatados los fanatismos ideológicos, que no reivindican, precisamente, el sufrimiento o el heroísmo de las víctimas o de las personas que entregaron su vida por causas nobles. Hay que huir de todo fanatismo.

La violencia política fue el peor aspecto de la Guerra Civil y algo que todo el mundo puede estar de acuerdo en condenar. Pero el tema merece estudio e investigación y no meramente denuncias, y también hace falta mostrar ecuanimidad, mirando estos temas en todas sus dimensiones y no solamente denunciando uno de los bandos, porque ambos bandos cometieron enormes crímenes, tal y como recogen los libros que comentamos. Para comprender la violencia política en España es indispensable investigar, seguir investigando, sus orígenes y desarrollo, no para demonizar ni justificar a nadie, puesto que las atrocidades no son

justificables, sino para entender cómo fue. Esta tarea es la que tiene que realizar el historiador en su labor «revisionista», ya que, llevar a cabo una «revisión» es la función fundamental de toda investigación seria

La segunda infancia de Alejandro Rossi

Antonio López Ortega

El progreso, al menos en literatura, es una noción sospechosa. Crecer en línea ascendente –una obsesión de estos tiempos modernos– no siempre es lo determinante en el vasto campo de la creación artística. A la vera de tendencias mayúsculas, movimientos multiabarcantes o promociones volcadas a determinados desarrollos, las corrientes menores, descreídas y poco pomposas cultivan una salud envidiable. Se diría que en la combinación de lo más visible y de lo que quiere permanecer más bien invisible, el cuerpo cobra vida y recorre su camino. Pero esas tendencias menores –precisamente por su condición invisible– cautivan cada vez más por lo que tienen de extrañas, singulares, apetitosas. Incluso se ha dado el caso de obras que, naciendo a contracorriente y de espaldas a la tradición que las engloba –piénsese, por ejemplo, en Borges, en sus inicios un humilde cultor de poemas y relatos breves–, terminan siendo mayores y hasta canónicas. Al menos desde la aparición de *Los raros*, en el que por cierto Rubén Darío apenas se detiene a examinar el caso de escritores iberoamericanos, la vida y recorrido de la subespecie goza de mayor salud que la que normalmente le endilgamos. Raros clásicos ya son el mexicano Julio Torri, el argentino Antonio Porchia, el uruguayo Felisberto Hernández, el venezolano Ramos Sucre, y a su manera también planetas tan disímiles como Juan Rulfo en el norte o José Bianco en el sur. Pero raros siguen emergiendo a la superficie con el esplendor de su extrañeza a cuestas y recientes

---

Alejandro Rossi, *Eden, 271 páginas, FCE, México, 2006.*

descubrimientos editoriales dan cuenta del singular poeta argentino Héctor Viel Temperley –un posible *alter ego* sureño de Gottfried Benn–, del surrealista chileno *avant la lettre* Ornar Cáceres o de un afórista colombiano secreto y empedernido como Nicolás Gómez Dávila.

En el caso de Alejandro Rossi (n. 1932), la rareza confluye además con otras variables determinantes: inteligencia, hondura de pensamiento, limpidez del lenguaje, voluntaria indefinición genérica y hasta no pocas dosis de humor. De madre venezolana (cuya ascendencia, bueno es recordarlo, se remonta hasta el general José Antonio Páez, el mismo de los billetes de a 20, como gusta recordar el maestro), padre italiano y fórmación y residencia fundamentalmente mexicanas, Alejandro Rossi se ha destacado, en sus inicios, por una sólida obra de interpretación filosófica, y luego por una seguidilla de libros notables, difíciles de clasificar, que bordean, sin nunca caer con exactitud, la crónica, la narración breve, la apostilla reflexiva o la anotación de turno. En títulos como *Manual del distraído* (con una precoz edición venezolana que tuvo a bien sacar Monte Avila Editores), *Un café con Gorrondona* o esa joya de la fina ironía llamada *La fábula de las regiones*, Rossi se nos muestra como un autor único, raro constitutivo, cuyo esplendor verbal, sin nunca ser opulento, se cuela por entre imágenes inolvidables y visiones entrañablemente singulares. De un plano que nunca quiere mostrarse como sabio, aunque certezas sobrarían, se desciende a un plano expresivo francamente cristalino en el que el mundo parece reinaugurado. La inteligencia no debe confundirse nunca con el retruécano –podría ser la conseja secreta de esta prosa magnífica. O como recordara Mariano Picón Salas al referirse al origen de la expresión barroca: si la forma se hace compleja es porque el fondo, al menos en el precepto escolástico, es inmutable. Rossi nos enseña, en este sentido, un camino distinto: que la transparencia de las formas es la mejor herramienta para traer a flote fondos que siempre son oscuros. ¿O acaso la vida misma no es el *summum* de todas las extrañezas?

La reciente aparición de *Edén*, con el cautivador y no poco sugestivo subtítulo de *Vida imaginada*, no sólo profundiza la singular trayectoria del maestro sino que la abre como un abanico o delta hacia significaciones mayores o al menos más complejas. Si

en los libros anteriores la pulsión narrativa se contenía, ahora sale al descampado; si en las fases previas la crónica parecía darse de forma espontánea, ahora se traspone para casi convertirse en una mezcla de historia natural y cuadro de personajes; si en los relatos suyos más venerables la veta reflexiva cundía por doquier, ahora se diluye entre el diálogo de los personajes y una furia descriptiva que no ahorra términos ni detalles. ¿Es *Edén* una novela, un libro de memorias, una recreación de la infancia, un ajuste de cuentas con personajes entrañables, un concentrado de educación sentimental? Todo lo anterior, ciertamente, pero también mucho más que todo lo anterior. Se diría que Rossi, acostumbrado como nos tiene a los desafíos formales y a las trampas genéricas, ha construido una especie de nuevo género. *Edén* es el recuento vital del niño Rossi, quizás entre sus seis y sus doce años (justo hasta el umbral de la adolescencia), pero fundamentado sobre la base del recuerdo que se puede recuperar, hilachas de memoria o imágenes a veces pescadas sin contexto. El recuerdo, sabemos, no puede ser nunca lineal, se topa con baches o escenas inconclusas; el recuerdo es fundamentalmente selectivo, se alimenta de las impresiones mayores y desecha las que parecen prescindibles. Si Rossi quiso recuperar una memoria de infancia y trasponerla en un envolvente ejercicio textual, es muy probable que la ilación haya sido más de meandros que de continuidades. De hecho, el libro se va haciendo en función de trozos recuperados, descritos soberbiamente, escenas con la madre, con el padre, con el hermano, paisajes de la provincia italiana o argentina, y es al cabo el lector el que va uniendo los fragmentos y encontrando un sentido mayor, de continuidad, de historia recuperada. El libro está escrito tal como se recuerda, con las intensidades que juntan a un momento con otro, a una mueca con otra, a un amorío con otro. En tal sentido, el subtítulo *Vida imaginada* cobra aquí un fulgor especial, pues se trata de entender que, más que recuperación de memoria, estamos hablando de la organización o disposición de esa memoria, de cómo imaginamos haberla vivido o de cómo nos hubiera gustado vivirla. Y es aquí, precisamente, donde entra la literatura (el guiño de Rossi), en la imaginación en torno a esa memoria, en la fabulación a partir de esa memoria. Quiebre de la ortodoxia e irrupción de la novedad: no importa que lo que se

haya descrito sea verdad o mentira –no es lo que está en el planteamiento de fondo del libro–; lo que importa es la intensidad selectiva por la que se recuerdan los momentos vividos o imaginados como vividos. Si en todo recuento de la memoria personal, siempre hay algo de fábula, ¿qué esperar cuando se recrea el trozo de memoria más remoto, allí donde inconsciente y conciencia se hacen sombra mutuamente, mientras forjan la personalidad del individuo?

La aparente cercanía frente al material narrado –unas memorias de infancia– precipita en Rossi un mecanismo antagónico: frente a la cercanía, provoco un distanciamiento, precisamente para que los mecanismos de la novela entren a sus anchas sobre el cuerpo del recuerdo y dispongan sobre los elementos como bien quieran. Asombra que desde las primeras líneas descubramos a un personaje que se llama Alejandro, el niño Alejandro, que es o pudiera ser Rossi, pero que en definitiva es otro, incluso ante los propios ojos del autor. Ese extrañamiento, curiosamente, es el signo de mayor acercamiento, es el mecanismo que permite que el personaje sea entrañable para el lector. Un niño inseguro, cruzado por mil destinos, dueño de varios paisajes biográficos o naturales, sin origen preciso o con múltiples orígenes, con varias lenguas o con ninguna, fabulador de lo real y de lo irreal, cuentero como pocos, cuentero como una herramienta para inventarse destinos disímiles, deseados, o para pasar siempre por debajo de la mirada inquisidora:

«Pero en relación con la lengua, el asunto era más complicado: Cheché hablaba como una caraqueña educada en el extranjero; la temporada en Caracas le había intensificado a Félix el acento local y ahora se le colaba el modo y el tono de los argentinos. ¿Qué es lo que debía proteger como propio? ¿El italiano y el español de La Florida? A veces Félix se autocorregía antes de pronunciar ciertos modismos venezolanos, en parte por darse cuenta de que serían incomprensibles en Argentina, pero también por el deseo, algo humillante, de adaptarse a los usos locales, el afán precisamente de no singularizarse, de ser como los demás, de no llamar continuamente la atención, de evitar las reiteradas explicaciones acerca de sus orígenes y filiaciones, como si toda la vida fuera responderle a un agente de inmigración.»

Los destinos que se cruzan en la vida del niño Alejandro –Italia, Venezuela y Argentina– generan a su vez presencias familiares, amistades, ambientes colegiales, paisajes, personajes amables o aborrecibles. Pero en esta tríada fundacional, quizás por la gravitación de la madre Cheché, una caraqueña hermosa y cosmopolita que se eleva por entre los personajes de la novela, la variable venezolana, por su entramado de familiares, legados y tensiones, establece el balance mayor. Muy cercanos resultan el abuelo Guerrero, la inaprensible María Páez, la intragable Mamaíta, los tíos festivos y siempre dispuestos (ante la lejanía del padre) a asumir las lecciones masculinas del infante. Ese retrato de familia pudiente caraqueña de los años 40 y alrededores se extraña en la misma narrativa venezolana de estos tiempos. El habla precisa de los oficiantes, los hábitos y maneras, remiten a una sensibilidad mayor, a un paisaje preciso de logros y condenas, a una observación muy fina y penetrante de nuestra manera de ser en el tiempo. Leídos en *Edén* no dejan de parecer paisajes humanos caducos, cerrados por la inclemencia del tiempo, enterrados por una historia de arrabales. Esa familia emotiva, de tías y tíos entrañables, es la que bautiza cariñosamente al niño Alejandro como *el Negro* y lo pone en el centro de la escena para que no deje de echar cuentos. Buscarle la lengua al Negro, como se verá, nos ha traído hasta hoy la presunción de un fabulador y la hechura de un autor inconmensurable.

Otra escena venezolana inolvidable, precipitada por Félix –hermano mayor y guía del Negro, pero también uno de los personajes más logrados del libro– es la conversación con el viejo y venerable educador Bartolomé Olivier, republicano llegado a tierras venezolanas bajo el exilio de la Guerra Civil y fundador en sus momentos del famoso Instituto Escuela de La Florida, uno de los primeros centros educativos liberales que tuvo el país. En una de las diarias sobremesas con el viejo –Cheché había resuelto dejar a los hermanos en horario corrido hasta la tarde–, Félix inquiere por la existencia de Dios y el republicano suda sus respuestas hasta quedar literalmente abatido por el ensañamiento del mayor de los Rossi. El niño que se admira ante la agudeza del hermano mayor es el mismo que aprende a lavarse los genitales gracias al consejo del tío materno y es el mismo que sufre ante la visión ins-

tantánea de un enfebrecido pretendiente de la madre. Este fabulador nato, nadador frustrado, recurrente enamoradizo y curioso medular constituye el centro de gravitación del libro, alrededor del cual giran todos los personajes y todas las situaciones.

Freud recordaba que los primeros cuatro años de la infancia, si bien período inconsciente, constituían la fase primordial del forjamiento de la personalidad. Recordar algo de esa secuela no debe pasar de impulsos ciegos, nebulosos. El ejercicio memorioso en tomo a la segunda infancia, a la que ya se vuelve consciente, ha sido el propósito medular de este nuevo libro de Alejandro Rossi. Crecer está asociado a la felicidad, pero también al sufrimiento, y el espejo de *Edén* es uno de los más fidedignos, entrañables y envolventes que hayamos leído. Si estos personajes se vuelven insustituibles, si su humanidad toda nos contamina el espíritu, es porque el maestro Rossi, no sabemos si consciente o inconscientemente, pero al menos sí a través del subterfugio de la niñez, se ha acercado más a la vida, al sentimiento, a la inmortalidad. La imagen del Negro nadando feliz en la piscina de sus anteriores fracasos porque su pretendida Adriana le ha dado finalmente el primer beso en vida es la imagen del edén venido a tierra. De estas imágenes y sensaciones se compone esta magistral obra©

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2004

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Euros
España	Un año (doce números)	52 €
	Ejemplar suelto	5 €

		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151€
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Agencia Española de Cooperación Internacional

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96



Próximamente

Colaboraciones de Joan Margarit, Belen Gopegui, Isabel Coixet, Carlos Marzal





DIRECCIÓN GENERAL
DE RELACIONES
CULTURALES Y CIENTÍFICAS





5 euros